

مقاربات في اللغة والأدب [3]

سلسلة علمية تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة الملك سعود بالرياض

دراسات في النقد
مهداة إلى الأستاذ الدكتور
منصور الحازمي

١٩٥٦
خفقة قلب

رئيس التحرير:
أ. د. فالح شبيب العجمي

المشاركون :

د. أحمد سليم غانم
د. سعود الرحيلي
أ. د. محمد الهدلق
أ. محمد القشعمي
أ. د. معجب الزهراني
أ. د. أحمد محمد الضبيب
أ. د. عزت خطاب
أ. د. محمد خير البقاعي
أ. د. مرزوق بن تنباك
أ. د. ميجان الرويلي
أ. د. نورة الشملان

من منشورات جمعية اللهجات والتراث الشعبي بجامعة الملك سعود ١٤٢٩ هـ / ٢٠٠٨ م

مقاربات في اللغة والأدب

دراسات في النقد (مهداة إلى الأستاذ الدكتور منصور الحازمي)

مقاربات في اللغة والأدب (3)
سلسلة علمية تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الملك سعود

مقاربات في اللغة والأدب

دراسات في النقد (مهداة إلى الأستاذ الدكتور منصور الحازمي)

تنشرها جمعية اللهجات والتراث الشعبي بجامعة الملك سعود

الرياض 1429هـ/ 2008م

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية في أثناء النشر

العجمي، فالح شبيب

دراسات في النقد / فالح شبيب العجمي - الرياض، 1429هـ.

273 ص، 17×24 سم - (مقاربات في اللغة والأدب: 3)

ردمك: 1 - 2 - 9929 - 9960 - 978

1- اللغة العربية – بحوث 2 الأدب العربي أ. العنوان

ب. السلسلة

ديوي 410.72 1429/6333

رقم الإيداع: 6333 / 1429

ردمك: 1 – 2 – 9929 – 9960 – 978

الإهداء

يعيش الأكاديميون في منطقتنا العربية أوضاعًا بائسة،
ويزيد وضع الأدباء منهم بؤسًا وقلقًا،
فإذا كان المرء مرهف الإحساس يعايش الحداثة،
ويرقب آلام مجتمعه؛ عاش في قلق مضاعف.
ولا يسعنا إلا أن نردد مع فيلسوف شبه الجزيرة العربية:
« أقسى العذاب أن توهب عقلًا محتجًا في مجتمع غير محتج»!

إلى أبي مازن الذي قال مرة: «إن إنسان هذه البلاد إذا أبدع رغم قسوة الظروف، فإن تقدير ذلك الإبداع يجب أن يكون مضاعفًا»!
فالبيئة التي تفتقد الجمال، وتحارب الإبداع على أنه من دواعي التغيير المنبوذ، جالبة لكثير من أنواع الشرور وطاردة لكل أنواع القلق الإيجابي، وكل بصيص من التنوير.
بوركت من رائد تنويري!
وعلى خطاك الشاقة يسير بعض المثابرين من جيل تلامذتك،
وأبناء وطنك الذي أحببته،
وسيثمر الحب يومًا ما، بعد أن يزول طغيان الكراهية!

ثبت المحتويات

تصدير

الحازمي .. شخصيات في شخص

منذ عقود ربطت الحازمي بزملائه وطلابه في المجال الأكاديمي علاقة كان الظُّرف ولين العريكة فيهما السمتان المميزتان لشخص الحازمي، وهما العنوان الذي تعلنه تلك الضحكة المصحوبة بإحدى قفشاته المشهورة في أوساط الزملاء والأصدقاء من كل أرجاء البلدان العربية. وقد وجدت في بعض الرسائل التي تصفحناها من أرشيف الحازمي فقرة للدكتور جميل سعيد (عضو المجمع العلمي العراقي) تصب في هذا الاتجاه "وإني – أيها الأخ الكريم – أكتب إليك الآن، وكأني أراك وأسمع حديثك الممتع اللطيف الذي تتحدث به عن أقسى الجد وأعنفه، فتحيله إلى هزل يبهج السامعين؛ كنت أتحرق غيظًا على حقيبتي اللعينة، حتى إذا سمعتك تتحدث عن ضياع حقائبكم، وعن الظرف الذي كنتم فيه، وسمعتك تذكر ذلك كله بروح الهزل ارتاحت نفسي واطمأنت...".

أما الوجه الآخر من الحازمي، فلم أعرفه إلا بعد أن زاملته، وعلى وجه الخصوص بعد أن ورثت مكتبه في رئاسة قسم اللغة العربية بجامعة الملك سعود. ووجدت فيما ترك في رفوف القسم وثائق تدل على شخصية أخرى من أستاذنا – الحازمي – تتميز بالجد والدقة والمثابرة؛ خلافًا لما يؤخذ غالبًا عن أصحاب الظرف والدعابة. وفي مجال

تخصصه لا أزيد على ما وصفه به أحد تلامذته المخلصين - الدكتور عبد الله المعيقل - من أنه بالإضافة إلى مناصبه الإدارية (العمادات) التي احتلها في جامعة الملك سعود، فإنه يضاف إليها بحق عمادة الأدب السعودي.

على أن الحازمي لا يوفى حقه، إن لم يشر إلى شخصية بارزة فيه؛ تتمثل في براعته الفائقة في السخرية. وهي ليست من أنواع السخرية المقذعة أو السخرية السوداء، بل إنه من القلائل الذين ربطوا لجوءهم إلى السخرية بتوظيف نقدي هادف، أو بإيجاد مخرج من موقف محرج، أو لتلطيف الأجواء في حالات التوتر وشدة التجاذب.

إن مثل تلك الأدوية الناجعة هي ما يسميه محمد العمري (في كتابه: البلاغة الجديدة) بالنقد الساخر، وهو الذي يلامس التخوم التي وضعها أرسطو بين الكوميديا والتراجيديا؛ حيث تكمن النواة في قول "ضد المقصود". ففي هذه الحدود يقع الفرق بين السخرية الإيجابية والهجاء، أو السخرية السوداء، أو الاستهجان. وإذا استخدم المرء العقل في السخرية، فإنه - على رأي سعيد بوخليط - يلاحق انفلاتاته، حتى يكون هو ذاته، ولا شيء غير ذلك. حينما يسخر العقل من نفسه، وبالتالي من حيزه، فإن المسألة بمعنى من المعاني تقوم على رغبة هذا العقل الجامح في أن يظل حيًا ومتوقدًا وتاريخيًا.

وفي هذا السفر الذي خصص لتكريم الأستاذ الدكتور منصور الحازمي يشترك عدد من الباحثين مشكورين في إهداء دراساتهم إليه، كما رأت هيئة التحرير إعادة نشر بعض مقالات كتبت عن بعض كتبه أو إسهاماته في تخصصه أو في الثقافة بشكل عام. ولم نقدر على مقاومة نشر بعض الرسائل اليدوية التي أرسلها إليه بعض زملائه أو

أصدقائه، وكذلك اختيار بعض الوثائق الخاصة التي تمثل حقبًا، رأينا أن علينا إطلاع محبي منصور عليها.

وفي هذا الجزء من الكتاب كان أغلب الجهد من نصيب تلميذه البار عبد الله المعيقل؛ فله الشكر على ما قام به.

كما أزجي الشكر لكل من الدكتور محمد فجال والدكتور ماجد الحمد والأستاذ خالد العميقان والدكتور أحمد سليم على جهودهم في متابعة الأبحاث، وحضور الاجتماعات المتعددة من أجل مناقشة المستجدات، وتغيير الاستعدادات تبعًا للمتغيرات؛ وهي في موضوع مثل هذا كثيرة ومتنوعة.

آمل أن تكون نتيجة الجهود مقاربة لمآرب أصحابها، وألا يكون قد طغى الشخصي على الموضوعي، وفقًا لما كنا نسعى إلى تفاديه، وأخيرًا أن نكون قد وفينا أستاذنا وأحد أعلام الثقافة العربية المعاصرة شيئًا من حقه علينا!

رئيس تحرير السلسلة

أ. د. فالح العجمي

الدكتور منصور إبراهيم الحازمي
سيرة ذاتية

حياته العلمية والوظيفية:

ولد بمكة المكرمة سنة 1354هـ (1935م) وتلقى تعليمه الابتدائي والثانوي في مدارسها. ثم ابتعث إلى القاهرة سنة 1374هـ (1954م) والتحق بقسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة وحاز على ليسانسها سنة 1378هـ (1958م) ـ وعمل إثر تخرجه عامًا واحدًا بالمدرسة الثانوية النموذجية بمدينة الملك سعود بجدة ثم انتقل عام 1379هـ (1959م) إلى الرياض ليعمل معيدًا بكلية الآداب ـ جامعة الملك سعود. وابتعث في بداية عام 1380هـ (أواخر عام 1959م) إلى لندن، والتحق بمدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن، وحصل على درجة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث من جامعة لندن سنة 1386هـ (1966م) وكان عنوان أطروحته للدكتوراه:

(الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث)

وبعد عودته إلى الوطن، عُين مدرسًا بقسم اللغة العربية ـ كلية الآداب، جامعة الملك سعود، سنة 1386هـ (1966م) وتدرّج في الترقيات العلمية فحصل على مرتبة

أستاذ مساعد سنة 1389هـ (1969م) ثم على مرتبة أستاذ مشارك سنة 1394هـ (1974م) وأخيرًا على مرتبة أستاذ سنة 1398هـ (1978م).

وعيّن عميدًا لكلية الآداب من سنة 1393 إلى سنة 1396هـ (1973-1976م)، فرئيسًا لقسم اللغة العربية وآدابها بين سنتي 1397 وسنة 1399هـ (1977-1979م)، ثم عين بعد ذلك عميدًا لمركز الدراسات الجامعية للبنات من سنة 1401-1404هـ (1981-1984م) ـ ثم انتخب مرة أخرى رئيسًا لقسم اللغة العربية سنة 1405هـ/ 1985م إلى سنة 1414هـ/ 1994م حين عُيِّن عضوًا بمجلس الشورى حتى عام 1418هـ/ 1997م ـ وعمل بعد ذلك أستاذًا بكلية الآداب ـ جامعة الملك سعود، وقد تقاعد مؤخرًا.

نشاطه الأدبي والثقافي:

- أسّس مجلة كلية الآداب ـ جامعة الملك سعود، ورأس تحريرها من سنة 1390 إلى سنة 1392هـ (1970-1972م) ثم في فترات متفرقة حتى عام 1401هـ (1981م). وكانت أول مجلة علمية تصدر بكلية الآداب جامعة الملك سعود، بل أول مجلة جامعية علميّة تعنى بالآداب والعلوم الاجتماعية على مستوى المملكة. وقد نُشر بها الكثير من البحوث الأكاديمية المهمّة في شتى فروع المعرفة الإنسانية. وهي معروفة في معظم الجامعات والمكتبات في أنحاء العالم.
- عضو هيئة تحرير مجلة الدارة (1395هـ -....).
- عمل عضوًا في اللجنة العليا لجائزة الدولة التقديرية في الأدب.
- انتخب عدة سنوات عضوًا بلجنة الاختيار لجائزة الملك فيصل العالمية في الأدب العربي.

- عمل عضوًا في اللجنة العليا للتخطيط الشامل للثقافة العربية ـ التابعة لجامعة الدول العربية. وحصل على الميدالية الذهبية الكبرى على عمله بهذه اللجنة من المنظمة.
- عمل عضوًا في النادي الأدبي بالرياض.
- مثّل بلاده في عدة مؤتمرات محلية وعربية وعالمية منها:
  - مؤتمر رسالة الجامعة ـ جامعة الرياض 1395هـ 1975م.
  - مؤتمر الأدباء السعوديين ـ جامعة الملك عبد العزيز ـ مكة المكرمة 1394هـ 1974م.
  - مؤتمر مستقبل الآداب والعلوم ـ الجامعة الأمريكية، بيروت 1394هـ1974م.
  - مؤتمر المستشرقين، باريس 1393هـ -1973م.
  - المؤتمر العالمي للمكتبات، سيئول، كوريا الجنوبية 1396هـ 1976م.
  - مؤتمر الوجود العربي الإسلامي في ثقافة الغرب، بالرمو، إيطاليا 1399هـ/ 1979م.
  - مؤتمر الحضارة الإسلامية واليابان، طوكيو 1400هـ/ 1980م.
  - مؤتمر رابطة أدباء العالم، سيئول، كوريا الجنوبية 1408هـ/ 1988م.

المؤلفات:

أ- الكتب:

1- **الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث:** رسالة دكتوراه باللغة الإنجليزية قدمت لمدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن، يوليو 1966م / 1386هـ وعنوانها بالإنجليزية هو: The Modern Arabic Historical Novel.

2- **محمد فريد أبو حديد** ــ كاتب الرواية: مطابع الجزيرة، ط1، الرياض 1390هـ/ 1970م.

3- **معجم المصادر الصحفية لدراسة الأدب والفكر في المملكة العربية السعودية**: الجزء الأول، صحيفة أم القرى 1343-1365هـ 1924-1945م مطبوعات جامعة الرياض، عدد (5) المطابع الأهلية للأوفست، ط1، الرياض 1394هـ/ 1974م.

4- **فن القصة في الأدب السعودي الحديث**: دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، الرياض 1401هـ/ 1981م.

5- **أشواق وحكايات (ديوان شعر)**: دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، الرياض 1401هـ/ 1981م.

6- **في البحث عن الواقع**: دار العلوم للطباعة والنشر،ط1، الرياض 1405هـ / 1984م.

7- **مواقف نقدية**: دار الصافي، ط1، الرياض 1410هـ/ 1989م.

8- **سالف الأوان**: كتاب الرياض، العدد 71 نوفمبر 1999م.

9- **الوهم ومحاور الرؤيا** ـ دراسات في أدبنا الحديث دار المفردات للنشر والتوزيع ط1، الرياض، 1421هـ -2000م.

10- **شلوم يا عرب (ديوان شعر)**: دار المفردات للنشر والتوزيع، ط1، الرياض، 1424هـ-2003م.

11- **ما وراء الأطلال** ـ دار المفردات للنشر والتوزيع، ط1، الرياض، 1427هـ-2006م.

ب- البحوث:

1- **تطور الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث:** مجلة المنهل ج2 م28، 1387هـ/ 1967م.

2- **المحاولات الأولى لنقد القصة في الأدب العربي الحديث (1870-1914م)** مجلة العرب ج9،س3. 1389هـ-1969م.

3- **تقرير أولي عن وادي الآب،** مجلة كلية الآداب - جامعة الرياض، سنة 1391-1392هـ (1971-1972م).

4- **مشكلة الأقلّية في الرواية التاريخية اللبنانية،** مجلة الدارة، م2 1976م.

5- **علي أحمد باكثير والرواية التاريخية - بحث باللغة الإنجليزية - مجلة كلية الآداب،** جامعة الرياض 1391-1392هـ (1971-1972م).

6- **شوقي في محاولاته القصصية:** ملف الثقافة والفنون، الرياض، ع3، 1394هـ1974م.

7- **رحلات العرب إلى جزيرة العرب:** مجلة الدارة، ع3،س5، 1400هـ 1980م.

8- **لمحات من أدبنا السعودي المعاصر:** محاضرة ألقيت بجامعة سعود بمناسبة الحفل الثاني لجائزة الدولة التقديرية في الأدب لعام 1404هـ.وقد طبعتها أمانة الجائزة في كتيب من 36 صفحة، نبراس، الرياض 1405هـ/ 1985م.

9- **أضواء على تطور القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية:** بحث تُلي في الملتقى الأدبي للقصة القصيرة في دول مجلس التعاون الذي عقد بالكويت في الفترة 16-18/ 1/ 1989م، وقد نشر في مجلة البيان الكويتية، ع277، شعبان 1409 هـ إبريل - نيسان 1989م.

10- **البيئة المحلية في قصة أحمد السباعي**: ورقة عمل نوقشت في الندوة الكبرى للمهرجان الوطني الرابع للتراث والثقافة بالجنادرية، الرياض، شعبان 1408هـ/ إبريل 1988م.

11- **حركات التجديد في الأدب السعودي الحديث**: بحث ألقي في المركز الإعلامي السعودي بلندن، في 23 أغسطس 1993م.

12- **مكة المكرمة في قصص أبنائها المبدعين**: بحث ألقي في نادي مكة الثقافي الأدبي، 19 مارس 1996م.

مشاركات أخرى:

اشترك في إعداد الكتب التالية:

1- **الخطة الشاملة للثقافة العربية**: (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم) الكويت، 1407هـ/ 1986م.

2- **The Literature of Modern Arabia An Anthology** (مختارات من أدب الجزيرة العربية) مترجمة إلى اللغة الإنجليزية، وقد تولت الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي ـ مديرة مؤسسة بروتا ـ الإشراف على الترجمة وقامت جامعة الملك سعود بالتمويل والإشراف العام، وطبعته ـ بالتضامن مع الجامعة ـ مؤسسة كيجان بول العالمية، سنة 1988م.

3- **أدبنا في آثار الدارسين**: كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة رقم 73، مطابع دار البلاد، ط1، جدة 1412هـ/ 1992م.

4- **مختارات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة العربية** ـ مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط1، الكويت 1996م.

5- **موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث** ـ نصوص مختارة ودراسات ـ ط1، الرياض 2001م.

الأوسمة والجوائز:

1- **ميدالية الاستحقاق من الدرجة الأولى**: بأمر جلالة الملك المعظم، المملكة العربية السعودية 1402هـ/ 1982م.

2- **الميدالية الذهبية الكبرى**: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ـ جامعة الدول العربية 1408هـ/ 1987م.

3- **وسام التكريم**: بأمر من قادة دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية ـ مسقط ـ 1410هـ/ 1989م.

4- **جائزة الملك فيصل العالمية في الأدب العربي ـ 1421هـ 2001م.**

الفارس والقناع
في معرفة السخرية عند منصور الحازمي

د. أحمد سليم غانم

استهلال:

ربما فرض التباين القائم بين البشر أفرادًا وجماعات، منذ زمن البشرية الأول، أن يركِّبوا موقفًا نفسيًّا / عمليًّا / قوليًّا/ ينطق بموقفهم ويحمل رد فعل تجاه الآخر. ويتجلى أنموذج السخرية في ذلك السياق منشطًا يُعبّر عن ذلك التوجه بأبعاده المذكورة آنفًا.

وتتحدد المعطيات المعجمية للسخرية كما أوردها لسان العرب في مادة (س.خ.ر) «سَخِرَ منه وبه سَخْرًا وسَخَرًا ومَسْخَرًا وسُخْرًا بالضَّمّ، وسُخْرَةً وسِخْرِيًّا وسُخْرِيًّا وسُخْرِيَّةً: هَزِئَ به. والسُّخْرَة: الضُّحْكَة. ورجلٌ سُخَرَة: يَسْخَرُ بالناس...»[1]

وتحيلنا المادة اللغوية إلى جدلية الداخل/ الخارج، حيث انطواء المادة اللغوية على دلالة نفسية/ داخل، وفي الآن ذاته فإنها تنزاح إلى الفضاء الاجتماعي/ خارج. على أن

---

(1) لسان العرب، لأبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، لا: ط، القاهرة، دار المعارف، د.ت، مادة (س.خ.ر).

معطيات المادة اللغوية التي أطلعتنا على معنى السخرية وماهيتها تسلمنا بدورها إلى سؤالين آخرين: لِمَ؟ وكيف؟

إن مسعانا نحو الإجابة سيتقصد، دون شك، مظاهر السخرية في تجلياتها في أفنان الظاهرة الأدبية، دون غيرها من حقول الإنتاج الإنساني.

وإذا كان بحثنا يتصل بالظاهرة الأدبية في الفضاء العربي، فإن شحنة الدفع نتلقاها من خلال إطلالة مقتضبة على النص المؤسس للثقافة العربية، إذ نتلقى من مفتتحه ﴿ وَإِذَا لَقُوا الَّذِينَ ءَامَنُوا قَالُوا ءَامَنَّا وَإِذَا خَلَوْا إِلَى شَيَاطِينِهِمْ قَالُوا إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِءُونَ اللَّهُ يَسْتَهْزِئُ بِهِمْ وَيَمُدُّهُمْ فِي طُغْيَانِهِمْ يَعْمَهُونَ ﴾[1].

إن آيات النص القرآني، وما قبلها في إشارتها إلى ذلك الحوار، بله الجدل المجتمعي بشأن التوافق على نسق قيمي ورفض بعض الأطراف له، مما دفعهم إلى السخرية من تلك القيم وأهلها إنما تجلّي لنا – عند وقوفنا على طبيعة جهة الرفض – أن هذه السخرية قد تحتاج – بالإضافة إلى التباين الفكري – إلى عمق في البنية النفسية، إذ إن موقف المنافق، في الأدبيات الإسلامية، ينماز عن موقف الكافر، بأن الأول يُظهِر بخلاف ما يبطن، فله ظاهر وباطن، وفي مجموع الحالين هو مباين للمؤمن، ومن ثم فالانشطار حادث على المستوى الأفقي والرأسي، بينما يحدث التباين فقط على المستوى الأفقي بين المؤمن والكافر[2]، إذ إن ظاهرهما متساوٍ مع باطنهما، وينبثق سلوك الاستهزاء/ السخرية، هنا، من البنية العميقة المخالفة لبنية الذات السطحية، في موقف لا تستطيع هذه الذات القلقة بتركيبتها المتنافرة أن تجابه آخَرَها، فكأنها تستبدل المواجهة بالاستهزاء/ السخرية.

---

(1) سورة البقرة، الآية 14، 15.

(2) أسلوب السخرية في القرآن الكريم، لعبد الحليم حفني، لا.ط، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978م، ص30، 31، 41، 42.

وتتأكد أهمية هذا الفعل في ذلك السياق حين يُسند إلى الله تعالى، حيث ذهب المفسرون فيه إلى غير قول[1]. هذا، وقد حضر مدلول السخرية، كذلك، في بحوث علوم القرآن المتصلة بجهاز البلاغة العربي، فقد عُدَّ من وجوه المخاطبات، والخطاب في القرآن: خطاب الإهانة وخطاب التهكم[2]، وذكر من أسباب الخروج على خلاف الأصل قصد الإهانة والتحقير[3].

حول مفهوم السخرية:

أما عن تعريف السخرية في السياق الأدبي، فقد أقرّ بعض الباحثين بأن التهكم «سخرية ترمي، بسائق اللهجة أو السياق، إلى سحب الدلالة الحقيقية عن الإشارات لفظًا وصوتًا، أو سحب دلالتها الحقيقية التامة بغية جعلها تدل على غير ما تُظهِر أو عكس ما تُظهِر»[4]. ويتفق باحث آخر مع هذا المفهوم، إذ يذهب إلى أن السخرية «نوع من الأسلوب الهازئ الذي لا يُستخدم فيه الأسلوب الجدي أو المعنى الواقعي»[5] ويبدو أن كلا التعريفين قد توجها إلى الجانب الدلالي والموضوعي للسخرية، في حين نقف على تعريف آخر توجه للخلفيات المعرفية للسخرية، إذ يذهب إلى أنها لا تعود «إلى معرفة أو اكتشاف الجوهري تحت ستار الكلمات الجميلة، بل تعود إلى التحليق

---

(1) تفسير القرآن العظيم، لابن كثير، لا:ط، حلب، مكتبة التراث الإسلامي، 1980م، 1/ 51.

(2) البرهان في علوم القرآن، للزركشي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، لا:ط، القاهرة، مكتبة دار التراث، د.ت، 2/ 231.

(3) البرهان في علوم القرآن، 2/ 486.

(4) بيان الحد بين الهزل والجد: دراسة في أدب النكتة، لبوعلي ياسين، ط:1، دمشق - بيروت، دار المدى للثقافة والنشر، 1996م، ص149.

(5) المعجم المفصل في الأدب، لمحمد التونجي، ط:1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1993م، 2/ 522؛ وانظر أيضًا ظاهرة السخرية في نثر حسين سرحان مع موازنة بينه وبين المازني، لعبد الله عبد الرحمن الحيدري، ط:1، الرياض، د.ن، 2006م، ص15.

فوق عالم النص النثري، والتقليل من أهمية الفوارق المحسوسة، وهي طريقة في التعبير تتوجه إلى وسط اجتماعي، وتفكر في شيء، لتقول شيئًا آخر على طريقتها»[1].

ويبدو أن المصطلح والتعريف، على السواء، لا يخلوان من خلط وشطط، إذ إن مصطلحات ذلك الحقل الدلالي « - على قلتها - ليست موحدة في المنشورات العربية، فثمة من يطلق على Comic فكاهة بدلًا من هزل، وعلى Humor هزلًا أو مزاحًا أو دعابة بدلًا من فكاهة، وعلى Satire هجاء بدلًا من سخرية»[2]. إضافة إلى إهمال بعض قواميس الأدب العربي - على قلتها - العناية بمثل هذه المصطلحات[3]. وإن ذهب بعض الباحثين - من جانب آخر - إلى أنها جميعًا من فصيلة واحدة هي الضحك «فيقولون مثلًا: الابتسام والضحك والمرح والفكاهة والمزاح والدعابة والهزل والنكتة والملحة والنادرة والكوميديا إن هي إلا ظواهر نفسية من فصيلة واحدة»[4] وجمعها آخر في «الاستخفاف والمداعبة والتعريض والضحك والهزء والتندر والسخرية والتهكم»[5].

على أن هناك من الباحثين مَنْ قدّم محاولة لفض الاشتباك الاصطلاحي والمفاهيمي للسخرية من خلال نسجها في عدة مستويات واتجاهات من العام إلى الخاص أو من السطحي إلى العميق إذا صح التعبير[6].

---

(1) ظاهرة السخرية في نثر حسين سرحان، لعبد الله الحيدري، ص15.

(2) بيان الحد بين الهزل والجد: دراسة في أدب النكتة، ص135؛ وانظر أيضًا السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، لنعمان محمد أمين طه، ط:1، القاهرة، دار التوفيقية، 1979م، ص30.

(3) المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي/ عربي، لمحمد عناني، ط:1، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - 1996م.

(4) أسلوب السخرية في القرآن الكريم، لعبد الحليم حفني، ص13.

(5) السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ص11.

(6) ظاهرة السخرية في نثر حسين سرحان، لعبد الله الحيدري، ص15 - 18.

وعلى الرغم من الاختلاف حول مصطلح السخرية ومفهومها، فقد ضج الأدب العربي قديمًا وحديثًا بمادة السخرية، فلعلها - مع بعض التجوز بشأن الضبط الاصطلاحي- تمثل أكبر مقصديات ديوان الهجاء العربي في عصوره الممتدة، وتجدر الإشارة بتلون الأساليب من هجاء الأنا إلى الآخر، إلى المساجلات الفنية في ذلك الغرض فيما عُرِف بالنقائض[1]، وصولًا إلى تندر حافظ إبراهيم على الغلاء وسخريته من الأوضاع الاجتماعية التي كان يعيش فيها وكذلك «هزليات شوقي ومداعبات أبي الشمقمق»[2] على اختلاف ما بينهما، سواء في الإطار الزمني أو المستوى اللفظي والموضوعي[3].

ولم يكن النثر - الذي ننحاز إليه هنا - بأقل استجابة من الشعر لجذر السخرية، فمع تفهمنا للاختلاف بين الشعر وفنون النثر، إلا أن اللغة والظروف الاجتماعية والسياسية كانت واحدة. وقد عرفت فنون النثر العربي السخرية وتقصّدتها منذ زمن بعيد، ومن أشهر الأمثلة على ذلك رسالة "التربيع والتدوير" للجاحظ[4]. فضلًا عن كتابات بديع الزمان الهمذاني والحريري[5]. إضافة إلى الآثار الأدبية لبيرم التونسي

---

(1) التطور والتجديد في الشعر الأموي، لشوقي ضيف، ط:4، القاهرة، دار المعارف، د.ت، ص262-202؛ اتجاهات الشعر في العصر الأموي، لصلاح الدين الهادي، ط:1، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1986م، ص265 - 342؛ العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي، لإحسان النص، لا:ط، بيروت، دار اليقظة العربية، د.ت، ص415- 535.

(2) أبو الشمقمق شاعر الفقر والسخرية، لمحمد سعد الشويعر، ط:2، الرياض، دار العلوم، 1983م، ص58.

(3) أبو الشمقمق شاعر الفقر والسخرية، ص53 - 58.

(4) السخرية في أدب الجاحظ، للسيد عبد الحليم محمد حسين، ط:1، ليبيا، الدار الجماهيرية للنشر، 1988م، ص187 236؛ وانظر أيضًا أسلوب السخرية في القرآن الكريم، لعبد الحليم حفني، ص23.

(5) السخرية في أدب عبد الله النديم، ص34.

والمازني والبشري والمويلحي والنديم[1]، وصولًا إلى كتابات أحمد رجب وياسر قطامش وغيرهما، وكذلك الكتابة بحافر حمار[2].

أما عن تعليل الظاهرة، فنذهب أولًا إلى أن السخرية التي نتقصدها ها هنا ليست ما ينسب إلى الهزل السطحي أو الضحك الذي لا يستند إلى خلفية معرفية، بل هو مجرد ضحك لتمضية الوقت وتزجية الفراغ «فتلك رؤى سطحية مبتذلة، وهي للسوقة والعامة»[3] ولكن ما نتقصّده، هنا، هو السخرية التي تُستَمدّ من معين معرفي يتقصّد مواجهة مواقف الحياة المختلفة، فـ«مع تزايد الحزن والأسى لا يوجد بديل للمواجهة إلا السخرية من الواقع، بدلًا من البكاء عليه وبسببه، لأنه وصل إلى مرحلة من التعقيد لا تجدي معها الدموع»[4] ويشهد بذلك المثل العامي "هَمّ يضحّك وهمّ يبكّي"، وهو ما يؤكد ما ذهب إليه أحد الباحثين من أن للسخرية أهدافًا تتخطى مجرد الإضحاك[5]، فضلًا عن التحايل على الواقع المؤلم، كما «يقرر بيرون هذا المعنى فيقول: ما ضحكت لمشهد بشري زائل إلا وكان ضحكي بديلًا أستعين به على اجتناب البكاء»[6]. وهو ما يؤكد، من جانب آخر، حاجة الإنسان إلى الضحك[7].

السخرية عند الحازمي:

---

(1) السخرية في أدب عبد الله النديم، لأحمد يوسف خليفة، لا: ط، القاهرة، مكتبة نهضة الشرق، 1991م، ص34، 91.

(2) الكتابة بحافر حمار: ضمن الشمس وحدّ السكين، لسليمان سالم كشلاف، ط:1، مصراتة، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1998م، ص135.

(3) السخرية في أدب عبد الله النديم، ص29.

(4) الفكاهة عند نجيب محفوظ، لمصطفى بيومي، ط:1، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر / لونجمان، 1994م، ص5.

(5) السخرية في أدب عبد الله النديم، ص29.

(6) أسلوب السخرية في القرآن الكريم، ص16.

(7) السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ص5، 6.

وما سبق يشير إلى أن السخرية خاصية لغوية وموضوعية، في آن، فقد تبدو في الأسلوب الذي يصوغ به الكاتب موضوعه، وقد يتجذّر الكاتب البعد المعرفي للسخرية، فيقف على المناشط المفصلية الساخرة في الموضوع محل المعالجة، فتتبدى السخرية في الإطار والمحتوى المضموني على السواء.

ويبدو أن كلا التوجُّهين في مقاربة السخرية -فضلًا عن السمات الشخصية الماثزة في التوجُّه الساخر ذاته- قد لابس كتابات الدكتور منصور الحازمي، مما يدعو للوقوف على جهده المبذول في هذا المبحث، ورصد القيمة العلمية المضافة لهذا الجهد، لا سيما وأن هذا التوجُّه قد لابس الأدب والنقد منذ القِدَم - كما سلف- مما دعا للتبصُّر بامتداده عند أحد النقّاد المعاصرين.

ومن ثَمَّ ستقف، هنا، على دراسة تُعنى بها لم يعنَ به غيرنا من الباحثين على المستوى الإجرائي المتمثل في مقاربة المنحى الساخر عند الدكتور الحازمي، ومحاولة الوقوف على سماته الماثزة، لا سيما وأنه «من خلال السخرية والفكاهة تقال أشياء لها قيمتها في إطار عالم الإبداع المتكامل... [و]... للضحك جذوره ومسبباته، وإذا خفي السبب للوهلة الأولى فإن هذا لا يعني انتفاء الأسباب، بل تعقدها وتشعبها...»[1].

وهو ما يجعل للسخرية بعدًا آخر يتعدى مستوى الإضحاك للإضحاك إلى مستوى آخر، إلى «سخرية غير مشبعة بجو الضحك، وجانب المرح فيها خفيف هادئ، ونستطيع أن نستشف منها أن الكاتب لا يعمد إلى النكتة ولا يريد الإضحاك، وأنه في نفس الوقت [كذا] ربما يعاني إحساسًا بالمرارة لم يتوقف به عند حافة الحزن والألم، ولكنه ثار عليه وتعالى على السكينة تحت ضغطه، وأخذ يصوغه في ثوب جديد، قد يكون رمزيًا وقد يكون صريحًا، يحمل كل مظاهر الاستخفاف والتعالي الساخر الذي

---

(1) الفكاهة عند نجيب محفوظ، ص3، 4.

يعنـي الانتـصار عـلى الأحـداث، أو تخطـي الحـواجز التـي قـد يعجـز عـن تخطيهـا الآخرون»[1]. ومن هذا المفهوم المعرفي للسخرية سـنتوجه صـوب دراسـة بعـض آثـار الحازمي الساخرة.

المقاربة الإجرائية:

وفي هذا السبيل نتوخى أولًا مقاربة كتابه **"مواقـف نقديـة"** حيث يـتجلى النقـد السـاخر للحازمي في الموقف الختامي، الـذي يرصـد فيـه مـا يـوازي نهايـة المطـاف أو الخلاصة أو النتيجة، التي تمثل نتاج المواقف السابقة، وكما لا يخفى تنقسم المواقـف إلى إيجابية أو سلبية، ولكن هناك بعض الأحداث أو الأفكار أو المـستجدات أو المواقـف، لا يستطيع الإنسـان فتح الباب أمامها على مـصراعيه، كـما أنـه لا يـستطيع، أيـضًا، أن يغلقه، فيتجلى موقف ثالث نعرفه جميعًا، يجمع بين الفـتح والغلـق، أو يركـب بيـنهما، وهو في بحثنا هذا **(السخرية)** التي توفق بين «نزعات القبول، ونزعات الرفض، ومنها يتبين شيء ثالث يجمع بين خير ما في كليهما، وهـذا مـا يـسميه بـيرك بـالهزلي» حيـث «تشابك العواطف المتناقضة المتصارعة»[2].

فقد يظن القارئ للوهلة الأولى أن هذا العنوان «مع الـضحك والحـزن» ومجموعـة المقالات المندرجة تحته تنتمي للكلمتين، الضحك والحزن، فبعـضها لـلأولى وبعـضها الآخر للثانية، لكن الحقيقة أن أغلب المقـالات، هنـا، تنتمـي للكلمتـين، في آن، فهـي ضحك حزين، أو حزن ضاحك، أو هي بكلمة واحدة **(السخرية)** فالـسخرية مـزيج منهما – الضحك والحزن– فهي المـزيج الـذي يـستطيع الكاتـب مـن خلالـه مقاربـة

---

(1) السخرية في أدب المازني، لحامد عبده الهوال، لا: ط، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982م، ص20.

(2) السخرية في أدب إميل حبيبي، لياسين أحمد فاعور، لا: ط، سوسة – تونس، دار المعارف للطباعة والنشر، 1993م، ص16.

موضوعات هامة أو شائكة ومعقدة، مقاربة واضحة، ولكنها تمثل القناع الـذي يخفـي وراءه الكاتب الساخر دموعه في وقت الضحك أو ابتسامته المغصّة في وقت البكاء»[1].

أو هي القناع الذي يخفي وراءه موقفه المعارض، تلك المعارضة التي قـد تـستدعي موقفًا مباشرًا مما أو ممن يعارضه، ولكـن الـساخر يلجـأ، هنـا، إلى الـسخرية بوصـفها «طريقة غير مباشرة في الهجوم»[2] على مَنْ يعارضهم.

المفارقة: مقدمة وآلية:

وإذا ما حاولنا الوقوف على أهم الآليات المعتمدة في الـسخرية، فتبـدو المفارقـة في هـذا الـسبيل في مقدمـة آليـات النقـد الـساخر عنـد الحـازمي، وهـي مفارقـة لغويـة وموضوعية، في آن، فضلًا عن أنها تعد من أهم أسباب الـسخرية، التـي تـدعو إليهـا وتدعم وجودها وتعمقها، فالمفارقة بين حساسيته وبصيرته النفـاذة مـن جانـب، ومـا يعانيه المجتمع من حوله من جانب آخـر تولـد ـ بـلا شـك ـ الـسخرية، ولا سـيما إذا اجتمع مع طرفي تلك المفارقة «روح مرح ضاحك يتناول العالم وما فيه تناولًا بأساليب السخرية المختلفة»[3] هادفًا إلى خلق التوافق من رحم المفارقة؛ وهـو مـا يتفـق مـع مـا ذهب إليه ابن حجة في قوله: «وهذا النوع، أعني الهزل الذي أراد به الجد، ما يَسْبكُه في قوالبه إلا مَنْ لطفت ذاته، وكان له ملكة في هذا الفن، وحسن تصريف»[4].

ومن خلال رصدنا لنصوص النقد الـساخر عند الحازمي، تبين أن أغلبها ينتمي إلى فن المقالة، الذي يعد هو ذاته نتاجًا للمفارقة، فالمقالة بوصفها جنـسًا أدبيًّـا تقـوم عـلى

---

(1) السخرية في أدب المازني، ص20.

(2) السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ص10.

(3) السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ص17.

(4) خزانة الأدب وغاية الأرب، لابن حجة الحموي، تحقيق كوكب دياب، ط:1، بيروت، دار صادر، 1421هـ/ 2001م، 2/ 21؛ وانظر أيضًا السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ص29.

عدة مفارقات، ولا شك أن تدعم المفارقة، بوصفها إطارًا أجناسيًا شكليًا، المفارقة الموضوعية، التي يقوم عليها النقد الساخر[1].

إذن، المفارقة هنا مفارقة مركبة، مما أدى إلى أنه «لم تتفاعل مفارقة المقال كما توقدت في هذا الباب، فالحازمي يستهله بمقال عنوانه ومضمونه يجسدان الألم والهول والفاجعة بسخرية مرعبة. فالمقال يحمل عنوان "رثاء العالم"...»[2]. فقد تفاعلت المفارقة هنا إلى درجة التوقد؛ لأنها مفارقتان وليست مفارقة واحدة، مفارقة المقال أولًا، ومفارقة السخرية ثانيًا، فإذا فني العالم فماذا يهم إذا رثاه أحد أو لم يرثه، ولكن الحازمي يثير مسألة الرثاء، وهي ليست ذات بال، بوصفها مدخلًا تهكميًا لمعالجة بعض مشاكل العالم، التي تكفي واحدة منها فقط لإثارة غير قليل من الرثاء والبكاء، وهي تحتاج في مقاربتها إلى شيء من الخدر/ السخرية، حتى نتحمل الاستمرار في عرضها ومناقشتها إلى النهاية.

المحاكاة الساخرة:

كذلك يجنح الحازمي إلى رسم لوحاته الساخرة من خلال آلية «المحاكاة الساخرة» التي استعملها بمهارة شديدة، أتاحت له الإيجاز والتكثيف، وكوّنت من خلالها مرآة مقعرة استطاع الحازمي أن يزيد من حجم المفارقة عن طريقها، بل استطاع أن يجمع بين «لونين من ألوان السخرية، سخرية الخاصة، وسخرية العامة»[3] ففي مقاله المعنون

---

(1) منصور الحازمي في مواقف نقدية: فن المقال ومفارقات الحياة، لبجان الرويلي (ضمن موسوعة الأدب السعودي الحديث: نصوص مختارة ودراسات، مج8 "الدراسات والنقد الأدبي" ق2، إعداد عزت عبد المجيد خطاب، ط:1، الرياض، 1422هـ/ 2001م، ص1102).

(2) منصور الحازمي في مواقف نقدية: فن المقال ومفارقات الحياة، ص1104.

(3) السخرية في أدب عبد الله النديم، ص29؛ السخرية في أدب إميل حبيبي، ص40.

(ناقد «شنطة») استطاع أن يجذب نظر القارئ العادي، الذي يعرف التعبير المباشر «تاجر شنطة» بل ربما تعامل معه غير مرة، ولكنه هذه المرة يجده ناقدًا وليس تاجرًا، فيدهش القارئ وينجذب، في آن، للمحاكاة الساخرة بكثافتها وإيجازها، كما يدرك المفارقة بين الناقد الذي يعرف أنه في الغالب أستاذ جامعي عليه سمات الوقار والاحترام، والتاجر، ولاسيما تاجر الشنطة الذي تغلب عليه سمات أخرى، قد تختلف عن تلك السمات، وبقدر اختلافها تكمن المفارقة التي تتولّد عنها السخرية.

والحقيقة أن الحازمي قد استطاع من خلال هذا العنوان «الخاطف» أن يتجاوز السخرية إلى أدب النكتة ـ إذا صحّت الفرضية ـ فقد استطاع ـ في رأينا ـ توصيل المعنى المراد بسرعة ووضوح وعمق، وعلى الرغم من أنها صفات قد يكون بينها شيء من التناقض والمفارقة أحيانًا، إلا أنها تتناسب، هنا، مع النموذج المعروض، لا سيما وأنها تتناسب مع مفارقة الموضوع ومفارقة الإطار الأجتماعي الأدبي الذي صيغ فيه الموضوع. فقد تحقق من خلال هذا العنوان «كل الشروط الأساسية والأمور الجوهرية التي تتوفر في الشيء المضحك، كأن تكون الصورة إنسانية وسريعة الحركة... ومهما يكن عمق دلالتها تظل قريبة إلى السطح»[1].

وعلى أية حال، تنماز القيمة المضافة، هنا، في جمع هذه السخرية بين السخرية اللفظية، التي تستهوي العامة، عن طريق الإضحاك والهزل والتفكه والتنكيت، والسخرية المعنوية، التي تستهوي الخاصة بما تهدف له من أغراض اجتماعية وثقافية بعيدة المدى، وهي «وإن بدت أقل إضحاكًا فإنها أطول تأثيرًا... يكون لها من الخلود والبقاء الذي يشبه خلود الأدب نفسه، والفن ذاته»[2].

---

(1) السخرية في أدب المازني، ص19.

(2) السخرية في أدب إميل حبيبي، ص40.

بين السخرية العامة والخاصة:

وإذا تجاوزنا عن تجليات السخرية العامة في (ناقد "شنطة") فإن السخرية الخاصة تبدو في أسلوب التهكم، الذي يتميز عن الهزل الضاحك أو السخرية العامة في قوله: «ناقد "الشنطة" مثل تاجر "الشنطة" في ثلاثة أمور، الأمر الأول في تهريب الممنوعات، والثاني في تخريب الاقتصاد الوطني، والثالث في ضعف الإحساس بالانتماء أو الولاء... وتاجر "الشنطة" لم يعرف في بعض البلدان العربية إلا حينما صودرت الحريات، وازداد الضنك واستشرى الفساد... أما ناقد الشنطة فقد يكون حسن النية، وقد يكون مثقفًا أو نصف مثقف... وناقد الشنطة، هذا، يدرك مدى الكساد الذي أصاب الصناعة المحلية من جراء المنافسة غير المتكافئة مع الصناعة الأجنبية. ولكنه رجل عملي، لا يحزن ولا يقنط... فلماذا لا يعرض على الناس أفكارًا ونظريات جديدة، وقد رآهم يحبون الأشياء الجديدة في مأكلهم ومشربهم ومركبهم... فما الفرق بين الأشياء والأفكار؟... وهكذا يقتنع ناقد الشنطة بعمله الجليل الخطير. فهو مندوب الغرب إلى الشرق، والسفير فوق العادة لحضارات العالم المتقدم، ويحمل في شنطته جميع أفكارهم وقضاياهم وهمومهم وآدابهم وفنونهم. ومهمته تحضير المتوحشين... وقد تعجب كيف يستطيع إنسان بمفرده أن ينهض بهذا الحمل الثقيل... وكيف تستطيع شنطته الصغيرة أن تحتوي ـ دون أن يصيبها فتق أو انفجار جميع فلسفات أرسطو، وبيكون، وكانت، وهيجل، وبيرجسون، وسارتر... إلى جانب أعمال الكلاسيكيين والرومانسيين والواقعيين... وقد تدهش أيضًا في سرعة اتصاله بجميع الحركات والمذاهب الجديدة... والأعجب من هذا كله أنه رجل لا يتقن لغة

أجنبية واحدة... إن تاجر الشنطة ـ الذي لا يسعى إلا إلى الربح والشهرة ـ ضرره أكثر من نفعه...»[1].

وهكذا استطاع الحازمي أن يمارس السخرية العامة أو الهزل أو النكتة الضاحكة السريعة[2]، التي تشبه الألعاب النارية إلى حد بعيد، في عنوان مقاله، فاستطاع أن يمارس الوظيفة التثقيفية للقارئ العام[3]، الذي ربما يقع بصره على عنوان المقال، ثم لا يقرأه كاملًا لابتعاد اهتماماته عن مثل هذه الموضوعات الأدبية عمومًا، ولكن المعنى لم يعد هذه المرة في بطن الشاعر، كما يقولون، لأن الساخر استطاع أن ينقل المعنى بجملته في لمحة عين إلى كل قارئ لمحت عينه عنوان المقال «ناقد شنطة» فيضحك ولو في ابتسامة عابرة، لأنه يعرف تاجر الشنطة أما الناقد! فهنا تكمن المفارقة.

وعلى المستوى المعرفي استطاع الحازمي تحقيق معطيات السخرية الخاصة، من خلال رسم صورة هذا الناقد، التي تقوم بالكلية على المفارقة والتهكم، فكيف تجمع شنطته الصغيرة جميع ما ذكره الحازمي؟ وهنا تتحول الابتسامة المتفائلة أو الضحكة المقرقعة على وجه القارئ العادي إلى الابتسامة المتهكمة، التي تميل إلى الجد والعبوس أكثر من ميلها إلى الهزل والمزاح، وذلك بسبب ما عرضه الحازمي من صورة تحمل التناقض المعنوي والشكلي، على السواء، في خطوطها العريضة، من خلال «دمج بعض

---

(1) مواقف نقدية، لمنصور إبراهيم الحازمي، ط:1، الرياض، دار الصافي للثقافة والنشر، 1410هـ/ 1989م، ص431-433.

(2) السخرية في أدب المازني، ص19.

(3) ما وراء اللغة: بحث في الخلفيات المعرفية، لعبد السلام المسدّي، تونس، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، لا:ط، أكتوبر 1994م، ص140 – 145، وقد أعاد المسدّي مضمون فكرته، مع تعديل طفيف في الصياغة وضمّنها كتابه الأدب وخطاب النقد، ط:1، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2004م، ص37-41.

العناصر المنطقية بعناصر أبعد ما تكون عن المنطق، وذلك استنادًا إلى المفاهيم المألوفة لدى السامع أو القارئ»[1].

ويبدو أن الحازمي حقق بذلك القدرة على الجمع بين لونين من ألوان السخرية، بل وظفهما توظيفًا مناسبًا وهامًّا في آن.

إذن استطاع الحازمي من خلال الأسلوب، بل اللمحة الساخرة في عنوان مقالـه «ناقد شنطة أن يحقق عدة أهداف مجتمعة ومتكاملة، في آن، فقد أحرز التواصل المباشر مع جماهير عريضة من القراء»[2]. ونقل إليهم مفهومًا أكاديميًّا في بساطة ووضوح، بل في دقة قد يندر جمعها مع البساطة والوضوح، ولم يكن بوسع تلك الجماهير إدراك ما أراده الحازمي لولا الأسلوب الساخر، الذي بسّط المعلومة وقرّبها في أسلوب يتناص مع عبارة شعبية متعارف عليها «تاجر شنطة» فيدرك جمهور القراء ما رمى إليه الحازمي منذ العنوان[3]، دون دخول في أدنى مستوى من التفاصيل الأكاديمية.

من تمثُّلات المفارقة:

صورة أولى:

وفي مقاربة/ مفارقة ساخرة أخرى، يتناول الحازمي أحد مستجدات الحياة الأدبية، التي تجلّت فيها ذروة المفارقة بين الجليل والضئيل، لأن السخرية تنبع من المفارقة بين الواقع وما يجب أن يكون، وتبلغ السخرية ذروتها «حين يصل التناقض حدًّا يصعب معه أو يستحيل التوفيق بين الصورة الذهنية والأمر الواقع»[4]، فالصورة الذهنية، هنا،

---

(1) الأدب العربي الهازل ونوادر الثقلاء، ليوسف سدان، ط:1، كولونيا (ألمانيا) - بغداد، منشورات الجمل، 2007م، ص18.

(2) منصور الحازمي في مواقف نقدية: فن المقال ومفارقات الحياة، ص109.

(3) الأدب العربي الهازل ونوادر الثقلاء، ص18.

(4) السخرية في أدب إميل حبيبي، ص18.

أن المذكرات جنس أدبي له أصول ومقاييس ليس من بينها أن تكون «مذكرات رجل مغمور» فالمذكرات بأهميتها تفارق، بل تختلف اختلافًا كاملًا عن هامشية الرجل المغمور.

ونقف هنا، أيضًا، على خاصية هامة من خواص الأسلوب الساخر عند الحازمي، وتتمثل في العنوان اللاذع الخاطف، الذي يؤدي المعنى المراد في سرعة وبساطة ودقة ووضوح! إنها سمات – لو صحّت فرضياتها – قل أن تجتمع لكاتب، بل قل أن تجتمع لكاتب يهدف أن يجمع قاعدة عريضة ومتفاوتة، في آن، من القراء، سواء على المستوى الثقافي أو الاجتماعي، ممن يمثلون جمهور قرّاء الصحف السيّارة. والحازمي في هذا العنوان يحقق عددًا من السمات المائزة للنقد الساخر، التي يتمثل بعضها في السرعة والوضوح مع عمق الدلالة[1]، فضلًا عن أن عنوان «مذكرات رجل مغمور» يشبه النكتة إلى حدٍّ بعيد، التي تصور «المشاهد الهزلية في سرعة وخفاء بحيث ينتهي كل شيء فورًا، فلا تكون المسافة بين البداية والنهاية كبيرة، ولا تزدحم بالتناقضات، وبحيث لا يقع في فخ الانسياق وراء الهزل الفارغ، ولا يزحم عقل القارئ أو السامع في نفس الوقت [كذا] بما يفقد النكتة أثرها المطلوب»[2].

وإذا ما انتقلنا من العنوان إلى جوهر المقال، نجد الحازمي يبدأ في رسم ملامح الصورة التي تجمع ـ في رأيي بين أغلب ألوان السخرية، فهدف الصورة السخرية الخاصة، التي يلجأ إليها الإنسان ليتجاوز البكاء، ولكن وسيلتها السخرية العامة، التي يلجأ إليها الكاتب للضحك الهازل، ليسبغ على كتابته جوًّا من المرح، أو ما يسمى التنكيت، فيعرض علينا بعضًا من المذكرات الحقيقية، أو ما يجب أن يكون المذكرات

(1) السخرية في أدب المازني، ص19.

(2) السخرية في أدب المازني، ص20.

هذا الرجل المغمور، عرضًا يفضي بنا إلى الضحك، بل الاسترسال في الضحك، من خلال عرض بعض مثالبه وعيوبه، على الرغم من أنه يذهب ـ في خبث إلى أنها من محاسنه التي يتميز بها.

وفي هذا الموطن تكمن المفارقة بين «المحاسن والمساوئ» تلك المفارقة التي تولِّد السخرية الخاصة، التي هي هدف الحازمي، الذي وصل إليه عن طريق الإضحاك بالصورة الهزلية، حيث يقول: «قلت لنفسي، بعد أن عانيت الأمرّين: لعله لا يعرف أن القرّاء لا يثقون بكل ما يكتب... وفي المذكرات جانب شخصي لا ندقق في صحته كثيرًا. فما الذي يضر أن يكون فلان من الناس لا يحب الخضروات... وقد تكون هذه الأمور الصغيرة أهمية عظيمة عند بعض الدارسين الذين يبحثون عن المحاور والمفاتيح، أو الذين يقيسون نبضات القلب ونسبة الدهنيات في الأدب، أو عند بعض الأطباء الذين يبحثون عن أسباب الوفاة. ولكن، ما ذنب الآخرين؟

ولنفسي قلت: لعل صاحبي لا يعرف كل هذا التضخيم والتهويل؟... وتساءلت بعد ذلك عن أهمية اللقاءات والمقابلات التي أجراها مع شخصيات تاريخية معروفة... فهل حقًّا رحّب به العقّاد وصافحه طه حسين وابتسم له ديغول؟ أم أن العقّاد كان يرحّب في واقع الأمر بالقادمين عليه، وهو في مؤخرتهم، وأن طه حسين كان يلتمس مساعدة فأهوى على يده، وأن الجنرال كان يبتسم للجماهير فظن أنه يبتسم له وحده؟ وإذا كان العقل لا ينفي وقوع مثل هذه الأمور، فإنه لا يستسيغ ورودها في مذكرات، لمجرد الزينة أو إثارة الشعور بالأهمية والعظمة... ونحن نعرفك أيضًا حسن النية طيب القلب، لم تكن تعلم أن الإنجليز يجمعون بين نقيصتين، البخل والتعصب، إلى أن أنذرتك ربة البيت بالرحيل لأنها اكتشفت أن قطعة صغيرة من الجبن وكسرة خبز قد اختفتا من المطبخ تمامًا. وكنت أنت أيها الخبيث ذلك الفأر الأسمر الجائع المتسلل من العالم الثالث. عن مثل هذه الأمور الإنسانية الصغيرة ينبغي

أن تتحدث... إن كانت غايتك العلم والإفادة، أما إذا تجاوزت هذا كله وطمعت أن تحشر في زمرة الأبطال العظام الذين يغيّرون من مصائر العالم ـ وأنت لست واحدًا منهم. فلا تأمن مَنْ يكشف كذبك ويدل عليك. ألا ترى كيف اختلطت الأوراق اختلاطًا عجيبًا في المذكرات الكثيرة التي نقرأها كل يوم...»[1].

بلى، قد رأينا كيف ترتسم على وجوهنا علامات بقايا ابتسامة مغضّنة، عندما تصدمنا أو تدهشنا المفارقة بين قيمة الموضوع/ المذكرات، وتفاهة وضآلة شأن محور الموضوع/ الرجل المغمور أو الفأر الجائع، وحينها «ينتقل الفكر عن إدراك (الشيء العظيم الهام) [المذكرات] إلى إدراك (الشيء الصغير التافه) [صورة الرجل الفأر]»[2]، فالسخرية «في مثل هذا المجال قائمة على فكرة المقابلة بين الحق والباطل، أو بين الصدق والكذب، أو بين الصحة والزيف، أو بين الكمال والنقص، أو بين الطبع والتكلف، أو بعبارة مختصرة بين ما يكون وما ينبغي أن يكون»[3].

وتكاد الابتسامة تختفي تمامًا عندما يفكر القارئ - ولو قليلًا - في المستوى الفكري المتدني لَمَنْ يُظن بهم العقل والرشد، حتى أنهم يكتبون مذكراتهم، وفي مستوى آخر عندما يفكر القارئ في مصير المجتمع الذي يتابع مثل هذه المذكرات ويتربى عليها ذوقه الثقافي والاجتماعي على السواء.

وهكذا استطاع الحازمي عن طريق «التناقض بين التصرف اللائق والأعمال الشاذة، الذي يولد الضحك لدى السامع والقارئ»[4] أن ينسج خيوط صورة "الرجل الفأر" الساخرة. وتلك هي ثنائية التناقض التي تؤدي للجوء للسخرية، ولا سيما أنها

---

(1) مواقف نقدية، ص402-404.

(2) السخرية في أدب إميل حبيبي، ص23.

(3) السخرية في أدب إميل حبيبي، ص32.

(4) الأدب العربي الهازل ونوادر الثقلاء، ص25.

تصبح بديلًا مناسبًا للمواجهة، من خلال تموضعها بين أشباهها، فهي عند الحازمي «المنطقة الوسطى التي تقع بين الاستهانة والشّجار: الاستهانة رد فعل سلبي يرتد إلى الداخل، والشجار رد فعل إيجابي يتوجه إلى الآخرين، أما السخرية فموقف يتجاوز الاستهانة ولا يصل إلى مرتبة الشجار والعنف»[1]. ومن ثَمَّ تصبح السخرية الموقف الثالث، البديل عن التقوقع على الذات أو الصدام المباشر مع الآخر[2].

صورة ثانية:

وتطّرد مثل هذه الصور في تناول الحازمي الساخر، حيث يخلط بين الضحك الهازل والسخرية التهكمية، ولكنه في الحقيقة - كما جاء سلفًا- يهدف إلى معالجة موضوع هام، بل في غاية الأهمية، يتعلق بالحياة الثقافية، التي تعد مقياس الصحة والحيوية لأي أمة من الأمم، ولكن هذا الموضوع أقوى وأهم وأصعب من أن يعالج بطريقة جدية، وبخاصة إذا كان ذلك في مقالة تستهدف الجمهور من قراء الصحف اليومية، فيلجأ الحازمي إلى القناع/ الأسلوب الساخر، بل يلجأ إلى الضحك الهازل ليحقق الموازنة بين صعوبة التناول وضرورته في الوقت نفسه، ومن ثَمَّ يصبح «الشيء المضحك، ليس الموضوع السار، وإنما هو موضوع لو لم نستجب له بالضحك لسبب لنا الضيق والألم. فالوسيلة الأساسية للضحك هي وقايتنا من آلام المشاركة الوجدانية... إن الضحك يجيء في الوقت المناسب حتى يهب لنا شيء من المناعة ضد تلك الجرعة الزائدة من الألم أو المأساة»[3].

تلك المأساة التي تتمثل في أحد وجوهها من خلال الحياة الأدبية والأدب في أمتنا العربية، ومن الصعب تحمل أو تصور تداعيات تلك المأساة، التي تسبب فيها بعض

---

(1) الفكاهة عند نجيب محفوظ، ص8.

(2) السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ص20.

(3) السخرية في أدب إميل حبيبي، ص25.

أشباه الأدباء، أو الذين يحاولون التشبه بهم، الذين أرادوا أن يكون «الأدب هواية يستطيع أن يمارسها كل من فك الحرف وآنس في نفسه الرغبة في أن يكون أديبًا مرموقًا. ولا شأن لهذه الرغبة بالتعليم أو بالمستوى الثقافي، لأن التعليم يقتل الموهبة، والتعمق في الثقافة غير مطلوب في المجتمعات النامية. وأنت ولا شك رجل موهوب، ما دمت قد أحسست ـ مجرد إحساس ـ بأن بإمكانك أن تكون أديبًا وأديبًا كبيرًا!»[1].

والحقيقة أن هذا الكلام، كما يتبين من علامات الترقيم المتبوعة بالإشارات المرجعية، جاء بصيغة الإثبات وليس النفي على لسان الحازمي، بعدما قدّم له بمقدمة تفيد أن يكون للأدب والأدباء كتابًا يعلمهم كيف يكونوا كذلك، مثل «الكتيبات التي تعلّم الناس كيف يأكلون وكيف يشربون...»[2].

كذلك يصدِّر الكلام السابق بقوله: «وأغلب الظن أن مَنْ يتصدى لهذا العمل الجليل سيكتب على هذا النحو...»[3]، ثم يأخذ في رسم اللوحة التي تأتي بالهزل على لسان الجد، أو كما جاء عنوان الباب الذي اندرجت تحته المقالات «مع الضحك والحزن» فهو يواجه الحزن الذي لا يستطيع – في الحقيقة – أن يواجهه بالضحك، أو بالأحرى يواجه الجد الذي لا يستطيع أن يواجهه بالهزل.

والحقيقة أن ما قام به الحازمي، هنا، هو عينه ما أطلق عليه أسلافنا من البلاغيين (الذم بما يشبه المدح)[4] وما أطلق عليه المحدثون التهكم[5]، وهو من أساليب السخرية

(1) مواقف نقدية، ص 418، 419.

(2) مواقف نقدية، ص 418.

(3) مواقف نقدية، ص 418.

(4) السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ص38.

(5) السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ص39.

المعروفة لديهم، ولكن الحازمي أضاف إليه قيمة جديدة بأن جعله خيطًا في نسيج صورته التي رسمها لهذا الأديب!

تلك الصورة التي ترسم ابتسامة باهتة، ولكنها بالغة المرارة، وعلى أية حال فهي ابتسامة، على الرغم من شحوبها، تنبت بسبب المفارقة المبالِغَة التي بثّها الحازمي في قسمات لوحته، بدقة لامحة يقارب فيها التصريح، ولكنه لا يلامسه، فيزيد بذلك من حجم الابتسامة الشاحبة، حتى يكاد المبتسم أن يختنق بابتسامته «حين يصل التناقض حدًّا يصعب معه أو يستحيل التوفيق بين الصورة الذهنية والأمر الواقع»[1].

صورة ثالثة:

وقد يبدو موقف الحازمي في صوره هذه شبيهًا، إلى حد كبير، بموقف «الفيلسوف الساخر»[2] الذي يلقي جلائل الأمور بروح الهزل والاستخفاف، أو بروح الاستهانة وعدم الاكتراث»[3]، تلك الروح التي تسيطر على أنصاف الموهوبين، بل غير الموهوبين، الذين يصرون على ملء صفحة كبيرة بالغثاء الذي ملئوا به الحياة الأدبية، فأخذ يرشدهم، بسخرية وهزل، مخاطبًا أحدهم «كيف تملأ صفحة كبيرة؟» ولكنه هزل جاد يرسم خطوط الصورة الهزلية، التي ستصبح عليها أرض الأدب حين يكثر فيها أمثال مَنْ أرشدهم أولًا «كيف تكون أديبًا؟» ثم أرشدهم/ لاحقهم، كيف تملأ صفحة كبيرة؟.

---

(1) السخرية في أدب إميل حبيبي، ص18.

(2) للدكتور منصور الحازمي عدة كتب نذكر، هنا، عناوين بعضها للإشارة لما نرمي إليه، فمنها "في البحث عن الواقع: 1984م" و "مواقف نقدية: 1989م" و "سالف الأوان: 1999م" و "الوهم ومحاور الرؤيا: دراسات في أدبنا الحديث: 2000م" و "شلوم يا عرب: 2003م" و "ما وراء الأطلال: 2006م".

(3) السخرية في أدب إميل حبيبي، ص21.

ويأخذ الحازمي في رسم الخطوط الأولى لواحدة من أهم مشاكل، بل أزمات الحياة الأدبية، فيبدأ بالعنصر الفردي، أو العنصر الفاسد/ التفاحة المعطوبة، يقول: «خرجت من الشرنقة وشببت عن الطوق... حططت على عمود صغير. لم نرك بادئ الأمر، لأنك صغير وضئيل، ولم تحدث صوتًا مزعجًا... وقد ألفنا رؤيتك كل يوم على عمودك الصغير. ولم يعرك أحد انتباهًا... لم تصبر على الضيم، ومللت الإهمال والوحدة. وكذلك العباقرة، لا يلتفت إليهم أول الأمر، ولكن سرعان ما يعترف بهم... وأنت لا ينقصك الإصرار ولا التحدي فلماذا لا تكتب عمودين، أو تغني بالخنصر والبنصر على الثلاثة، أما إذا أردت أن تُرى حتمًا ـ وبالعين المجردة ـ فلابد أن تحتل أرضًا كبيرة واسعة، تتسلق جميع الأعمدة، تصعد وتهبط وتقفز، كما يحلو لك. فإن لم تستطع أن تنتزع إعجاب الناس بالروية والحكمة، أدهشتهم على الأقل بحركاتك الرياضية الرشيقة»[1].

وبدايةً من مقدمة المقال نلفى آلية نصية تتشكّل في تحويل الفكر إلى صورة، ويصطنع على التوالي عوالم موازية تحاول أن تطوي القارئ في أجوائها، من خلال تهييج النص للذة التلقي عبر مشاهد السخرية المتلاحقة، التي تصف هذا "المتسلق/ العصفور المتسلق!" ثم لا تكتفي بوصفه، بل تتعداه إلى رصد/ وصف البيئة التي ينمو فيها مثل هؤلاء المتسلقين، بل يكبرون، أو بالأحرى يتضخمون، بما توفره لهم من غذاء مناسب/ فاسد، يناسب طبيعتهم الفاسدة، فتنطلق الصورة بقول الحازمي: «ومما يطمئنك حقًّا، أن الجريدة لا تبخل على كاتبها المفلس بكل أنواع العقاقير والمنشطات. تفرش له الصفحات بمئات النقاط والفواصل وعلامات التعجب والاستفهام، وتزينها أحيانًا بصور براقة مثيرة، تضع فوقها عناوين المقالات

(1) مواقف نقدية، ص427.

بحروف غليظة ضخمة، تذكرك بأسماء الفنادق والمطاعم ومحلات الفيديو، فهذه الصفحات الواسعة لا بد أن تملأ، وكتّابها الذين أصابهم الإرهاق والملل، لا يستطيعون المضي - حتى في اللغو والهزر- من غير مساعدة المختصين في فن الدعاية والإخراج»[1].

والصورة الهزلية أو التهكمية - وقد مزج الحازمي هنا بين الاتجاهين - توضح التمادي الذي يمارسه أدباء الصدفة في الحياة الأدبية بفرض أنفسهم على القراء، بسلطانهم الذي دشنه لهم الفساد، حتى أن إنتاجهم أصبح يحتاج إلى وضع بطاقات تحدد مدى صلاحيته للاستعمال، وإذا بدأت المأساة بأديب ليس بأديب، فاقد للقدرة الحقيقية على الكتابة، فإن كتاباته لابد أن توضع عليها «بطاقات وزارة التجارة (صالح للاستعمال لغاية...؟!) ولابد في هذه الحالة من التعديل الطفيف على محتويات الصيغة الملصقة:

"صالح للاستعمال إلى أن يعفى المؤلف من منصبه".

"صالح للاستعمال إلى أن يموت مؤلفه".

... وهكذا...»[2].

وهنا يصل الحازمي إلى مستوى آخر من مستويات رسم الصورة بالكلمات، أعني مستوى الصورة الكاريكاتورية لهذه المؤلفات[3]، التي عليها بطاقات تحدد صلاحيتها وتربطها ببقاء مؤلفيها في مناصبهم أو على قيد الحياة.

---

(1) مواقف نقدية، ص428.

(2) مواقف نقدية، ص445.

(3) السخرية في أدب المازني، ص18؛ وانظر أيضًا السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ويذهب الدكتور نعمان طه إلى أن «من صور السخرية: التصوير المبالغ فيه (الكاريكاتوري)؛ وهو وضع الشخص في صور مضحكة... ولا يكتفي المصور الكاريكاتوري - رسامًا أو كاتبًا- بتصوير الشذوذ الخلقي، بل يتخذ من السلوك الشاذ مادة خصبة لسخريته...»، ص47.

صورة رابعة:

وعلى المستوى نفسه من الأهمية والتعقيد، يتعرض الحازمي لظاهرة أثارت انتباهه في دروب الحياة الأدبية، عندما لاحظ «أن الخازندار قد أمات الشعر، كما أمات الغذّامي قبله النقد الأدبي، وأمات صلاح فضل البلاغة العربية القديمة، وأمات حمزة المزيني النحو العربي، وأمات بعضهم المتلقّي نفسه!؟ لقد تحول نقادنا إلى حفار قبور، "حانوتية" أو "شرشوره". فمتى نشفى من هذه الأوبئة القاتلة، من هذا الموت، أيها الناس؟!!»[1].

في الحقيقة عرض الحازمي هنا لمسألة معقدة، تناولها الباحثون في عشرات الكتب، ومئات الصفحات، وربما أكثر من ذلك، ولكن الحازمي عرض الأمر علينا وهو أمر جدي، بل في منتهى الجدية ويمس الحياة الأدبية من جميع أطرافها، بما يجعل منه أمرًا فوق حد المواجهة، حتى أن الحازمي لم يكتفِ بآليات السخرية عندما ختم (نفثته) بصرخة مدوية (أيها الناس) فالتنبيه هنا لم يكن في بداية الجملة، وإن جاء في صيغة التنبيه، لكنه في الحقيقة في سياق الاستغاثة....

صورة خامسة:

والحقيقة أن الحياة الأدبية شغلت الحازمي، ليس فقط على مستوى النقد الساخر، وإنما، أيضًا، على مستوى المتابعة النقدية، سواء الفنية أو التاريخية، وقد وقف معظم إنتاجه الأكاديمي المعرفي والتثقيفي والتوجيهي على هذه الحياة، والاحتفاء بها وحمايتها في آن.

وقد تمثّلت الحماية، في بعض جوانبها، في المقالات النقدية الساخرة التي حاول فيها، عن طريق السخرية والتهكم أو الهزل الضاحك، أن يبرز المساوئ والمثالب التي

---

(1) ما وراء الأطلال، ص213.

تحيط بالحياة الأدبية، محاولةً النيل منها، وقد تناول في هذه المقالات الأدباء والنقاد والمذاهب النقدية الحديثة على السواء، ومن ذلك معالجته لقضية السرقات الأدبية عند المعاصرين، في إطار يخلط الجد بالهزل، فيذهب إلى ضرورة «تجنيد خبراء الإحصاء للقيام بعملية الجرد والتقصي. وقد نحتاج في "الحوار الداخلي" إلى حكيمات متخصصات للإشراف على ما يسميه مفتاح "توالد النص وتناسله" والتناص، كما يقول مفتاح واعتمادًا على بعض الباحثين الغربيين منهم كريستيفا ولورانت وريفاتير، وهو «تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة» فماذا نفعل إذًا، وقد أجاز لنا هؤلاء الخبراء الأجانب أن "نتلصص" وأن "نتعالق" مع هذه الجواهر الخلابة الفاتنة، كما نريد؟! وانظر إلى هذه البحوث والكتب الكثيرة التي تقف أمام "النص" وقفة العاشق الولهان، وكأنها تحرّض القارئ المحروم وتغريه بتحسس الجمال واقتناص الفرص. والفتنة قد كانت نائمة وأيم الحق ولم يوقظها سوى هؤلاء الفتيان الشطار والصنّاع المهرة من أمثال محمد مفتاح في (دينامية النص)، وصلاح فضل في (شفرات النص)، وسعد مصلوح في (النص الأدبي)، وعلي حرب في (نقد النص)، وعبد الهادي عبد الرحمن في (سلطة النص)، وصدوق نور الدين في (حدود النص) ونصر أبو زيد في (مفهوم النص) وغيرهم. ونحن أيضًا في (النص الجديد)!! و "مفيش حد أحسن من حد". النص، النص، النص! لقد أصبح النص مرادفًا للجسد، واختلط، والعياذ بالله، بالشهوة والجنس، فلماذا نتحدث، إذن، عن "سرقة النص" وقد دخلت النصوص جميعها غرف العمليات وتعرضت للتقطيع والتمزيق والتشريح والتفكيك، ولم يبقَ فيها سوى أشلاء مبعثرة، وجداول باردة، وصور صوتية لملامح الجمال الآفل ودقات القلب القديم؟!»[1].

---

(1) ما وراء الأطلال، لمنصور إبراهيم الحازمي، ط:1، الرياض، دار المفردات للنشر والتوزيع، 1427هـ/ 2006م، ص204، 205.

ويبدو أن هذا المقال يعد امتدادًا لموقف الحازمي من الحياة الأدبية، وتطوراتها أو تقلباتها ـ إذا صح التعبير ـ وإن كان، هنا، يستعين بآليات تختلف عن المحاكاة الساخرة في "ناقد شنطة" فهو يعتمد آلية المفارقة، بالإضافة إلى آليتي التكثيف والإيجاز، حيث يربط عن طريقها بين معطيات متوازية ومختلفة في آن، وتنشأ الصورة الهزلية من ارتباطها، فانتقاله من الحوار الداخلي إلى الحكيات المتخصصات في توالد النص وتناسله، ومن البحوث والكتب الكثيرة، التي تقف أمام النص وقفة العاشق الولهان إلى تحريض القارئ المحروم وإغراته «بتحسس الجمال»، فهذا الانتقال المفاجئ/ المباغت بين الجد والهزل، الذي يعتمد «سحب الدلالة الحقيقية عن الإشارات لفظًا وصوتًا، أو سحب دلالتها الحقيقية التامة بُغية جعلها تدل على غير ما تُظهِر أو عكس ما تُظهِر»[1] يؤدي هذا الانتقال، بل تكرار الانتقال بين الدلالات إلى رسم خطوط المفارقة، التي تكوّن ملامح الصورة الساخرة.

فالحازمي، هنا، يلجأ إلى المفارقة بين مقدمات موضوعه ونتائجها غير المتوقعة، ولو على المستوى اللفظي حيث تفارق المستوى الموضوعي، فيثير «السخرية بالكلام وطريقة تركيبه ضحكًا أو ابتسامًا... ويبرزه بطريقة خاصة كاللعب بالألفاظ، أو المبالغة، أو المقارنة بين عامل ما ونتيجة له لم تكن متوقعة... وحين نسخر بهذه الطريقة الفكهة التي نجدها كثيرًا عند المصريين، فإننا بذلك نرسم صورة مضحكة فيها لذع، وفيها تهكم»[2] ولكنها، في النهاية، صورة ساخرة تؤدي وظيفة ثقافية واجتماعية على السواء.

---

(1) بيان الحد بين الهزل والجد: دراسة في أدب النكتة، ص149.

(2) السخرية في أدب المازني، ص18، 19.

تركيب: المفارقة اللفظية والموضوعية:

ويستعين الحازمي بآلية المفارقة بين الفصحى والعامية، ليضفي لونًا من الدعابة الخفيفة، التي تؤدي إلى تلطيف أو ترطيب الجفاف التهكمي، الذي قد يساوق السخرية، فيدعو القارئ إلى أن يبتسم ابتسامة بريئة، وذلك عندما قرن نفسه بغيره من النقاد الذين تحدث عنهم، معقبًا بقوله: «ومفيش حد أحسن من حد» فقد أسبغت العبارة العامية لمحة باسمة خفيفة، رطبت ما قد يكون في العبارات السابقة عليها من جفاف أكاديمي.

ويبدو أن هذه الآلية قد اطردت في أسلوب الحازمي، ولكنه هذه المرة ليس الطرح النقدي، فقد استعان بها في إبداعه القصصي، إذ يقول: «لو عاش في عهد البطولة لاشترى منهن مائة. لسن كلهن رخيصات. الجميلة بعشرة دنانير، أو قل بعشرين دينارًا. "يا بلاش". المائة في عشرين بألفي دينار. والدينار بعشرة ريالات. لن يساوي أكثر من ذلك. الجنيه الإسترليني هبط سعره هذه الأيام. المجموع عشرون ألف ريال...»[1].

إن التعبير الدارج أو العامي "يا بلاش" أضفى على أسلوب الحازمي لمحة ساخرة تتسم بخفة الروح الهازلة والنزعة الساخرة الجدية، في آن[2].

وقد استعان الحازمي بمفارقة الجمع بين العامية والفصحى، بل إنه جمع هذه المفارقة جمعًا موضوعيًّا، فضلًا عن الجمع اللفظي السابق في قوله: «ويجمع شعر الزميل عبد الله العثيمين بين الرصانة والشفافية، غير أن بعض الإخوة يصرون على سماع إبداعه المتميز في الشعر النبطي؛ فلا تلبث القاعة أن تتحوّل إلى "جنادرية"

---

(1) في البحث عن الواقع، لمنصور إبراهيم الحازمي، ط:1، الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر، 1984م، ص104.

(2) السخرية في أدب المازني، ص20.

أخرى، وتضج بالهتاف والتصفيق والآهات، وأظل أنا والقرعاوي نتبادل النظرات الصامتة ونتحسر على "النخلة" و"ماجي" والفصحى وقلة "البخت"»[1].

فيجمع الحازمي، هنا، بين المفارقة اللفظية والموضوعية، ويستعين بقلة البخت بعد ذكر الفصحى ليعرض في لمحة مكثفة وموجزة، في آن، موضوعًا نعرف جميعًا حجمه وتشعباته، ومدى حساسيته، يختصر الحازمي هذا كله في التحسر على الفصحى التي اقترنت أو بالأحرى امتزجت بقلة البخت، راسمًا على وجوهنا ابتسامة ولكنها ابتسامة مغضّنة، ابتسامة الساخر.

هذا الساخر الذي اعترف - بلغة أصحاب القانون- بسخريته، على الأقل في إطار الإبداع القصصي الذي عرضنا له سلفًا، يقول ردًّا على أحد منتقديه: «ومن الواضح أنني أسوق هذه التأملات الطائشة في ذهن البطل على سبيل السخرية. كما أنني أسخر من "الطيور الصحراوية المهاجرة"، وإلا لما صوّرتها على هذه الصورة "الكاريكاتورية" المضحكة: آلاف تتدحرج في المطارات أثناء الصيف كل عام. الصيف موسم الحب. وتظل تتدحرج وتتدحرج وتنتشر في كل اتجاه. تظلع قليلًا لأنها مقسومة، باحثة عن الأنصاف الأخرى". وأقول عنها أيضًا: "... بعض الأشرار يصطادونها في الطريق. يعلمون موعدها، فيكمنون لها ويقتلونها غدرًا، وهي مكتنزة لحمًا وشحمًا، مجرمون. قاتلهم الله". ألا يكفي هذا لإدراك الموقف النقدي الهادف والواعي الذي وقفه كاتب القصة من هذه المشكلة؟»[2].

ونستطيع، بناءً على ما سبق، الإلمام بموقف الحازمي من النقد الساخر، بدايةً من الإشارة اللامحة، وانتهاءً بالتقرير/ الإقرار الواضح، الذي يحدد المصطلح وأهدافه المعرفية.

---

(1) ما وراء الأطلال، ص212.

(2) في البحث عن الواقع، ص105.

تركيب ختامي:

يبدو أن صعوبة الموضوعات التي تناولها الحازمي وجديتها، في آن، فضلًا عن صعوبة تناولها، ومدى الحساسية الملازمة لها، هي التي فرضت عليه أن يلجأ للسخرية "فإنه بسبب هذه المبالغة في المواد الجدية يلجأ بعض الكتّاب إلى إيراد المواد الهزلية... لأن الميل المتطرف إلى جهة واحدة هو الذي يؤدي إلى المبالغة في التطرف إلى الجهة الأخرى، ولو للحظات، لكي يحصل التوازن"[1] الذي يمكّن الكاتب من مقاربة موضوعه.

ولكن المفارقة – فضلًا عن مفارقة السخرية – تكمن، أيضًا، في التزام الحازمي «سهولة العبارة ووضوحها، لتلائم أذواق المتلقين على اختلاف مستوياتهم الثقافية والاجتماعية»[2] ولا سيما أن جل مادة الحازمي الساخرة، مادة مقالية تتضمنها الصحف السيارة.

هذا، فضلًا عن أن سخرية الحازمي من النماذج التي عرضنا لها، من الذين تلونوا في صور اجتماعية وثقافية مختلفة، لها أهداف عدة، قد يبدو بعضها في كشف أقنعتهم الزائفة من جانب، ومحاولة تخفيف آثارهم السلبية على المجتمع من جانب آخر، فتأتي سخريته لتخفف «من غيظنا منهم وتحد من كراهيتنا لهم»[3].

وينبني على ما سبق نتيجة مفادها أن السخرية عند الحازمي تنبع عن إحساس شديد بالعطف، والرغبة في الإصلاح الاجتماعي والثقافي على السواء، فهو يؤمن بقدرة أفراد مجتمعه من الذين تناولهم وحلل شخصياتهم في لوحاته الساخرة على التفوق والتقدم لو سلكوا السبيل القويم، لذا يقدم «المثل السيئ في نموذج بشري

---

(1) الأدب العربي الهازل ونوادر الثقلاء، ص25.

(2) السخرية في أدب عبد الله النديم، ص95.

(3) السخرية في أدب المازني، ص21.

غريب في خَلقه وخُلقه للعبرة»[1]، وهو متفائل يرنو دائماً إلى الخير ويحسن الظن بالإنسان[2].

كما تبينا أن السخرية عند الحازمي تنقسم إلى قسمين، أولهما تغلب عليه الفكاهة والدعابة والمزاح، أما ثانيهما فيغلب عليه النقد. ولكن ينبغي الإشارة إلى أن القسمين لا ينفصلان في أدب الحازمي، ولكنهما يتجاوران أو يفضي أحدهما إلى الآخر، أو بالأحرى يمهد القسم الأول/ الهازل للقسم الثاني/ الساخر، فيكون الأول وسيلة للثاني.

كذلك ينبغي الالتفات إلى أن ما يميز فن الحازمي في نقده الساخر، تركيزه على السخرية الموضوعية، وابتعاده ـ إلى حد كبير ـ عن السخرية اللفظية، وإن لجأ إليها فإنها لديه تنتمي إلى «روح الفكاهة الراقية الخفيفة الظل»[3]. فقد كان يعالج قضايا فكرية ومشاكل اجتماعية، تحتاج لمقاربة موضوعية، ولكنها، هنا، مقاربة ساخرة، لتتناسب مفارقة السخرية مع مفارقات المجتمع والحياة الأدبية التي تعرض لها. أما السخرية اللفظية فقد ابتعد عنها الحازمي ـ إلى حد بعيد ـ لأنها قد تناسب المواقف الشخصية العابرة، هذا فضلًا عن أن السخرية اللفظية اشتهرت في مجال الهزل والإضحاك أو ما يسمى بسخرية العامة[4]، وإن لم تخلُ منها سخريته الخاصة.

---

(1) السخرية في أدب عبد الله النديم، ص29.

(2) السخرية في أدب عبد الله النديم، ص29.

(3) السخرية في أدب عبد الله النديم، ص95.

(4) السخرية في أدب عبد الله النديم، ص29.

ثبت المصادر والمراجع

- الأدب وخطاب النقد، لعبد السلام المسدي، ط:1، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2004م.
- الأدب العربي الهازل ونوادر الثقلاء، ليوسف سدان، ط:1، كولونيا (ألمانيا) – بغداد، منشورات الجمل، 2007م.
- اتجاهات الشعر في العصر الأموي، لصلاح الدين الهادي، ط:1، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1986م.
- أسلوب السخرية في القرآن الكريم، لعبد الحليم حفني، لا:ط، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978م.
- البرهان في علوم القرآن، للزركشي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، لا:ط، القاهرة، مكتبة دار التراث، د.ت.
- بيان الحد بين الهزل والجد: دراسة في أدب النكتة، لبوعلي ياسين، ط:1، دمشق– بيروت، دار المدى للثقافة والنشر، 1996م.
التطور والتجديد في الشعر الأموي، لشوقي ضيف، ط:4، القاهرة، دار المعارف، د.ت.
- تفسير القرآن العظيم، لابن كثير، لا:ط، حلب، مكتبة التراث الإسلامي، 1980م.
- خزانة الأدب وغاية الأرب، لابن حجة الحموي، تحقيق كوكب دياب، ط:1، بيروت، دار صادر، 1421هـ/ 2001م.
- السخرية في أدب إميل حبيبي، لياسين أحمد فاعور، لا:ط، سوسة – تونس، دار المعارف للطباعة والنشر، 1993م.
- السخرية في أدب الجاحظ، للسيد عبد الحليم محمد حسين، ط:1، ليبيا، الدار الجماهيرية للنشر، 1988م.
- السخرية في أدب عبد الله النديم، لأحمد يوسف خليفة، لا:ط، القاهرة، مكتبة نهضة الشرق، 1991م.
- السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، لنعمان محمد أمين طه، ط:1، القاهرة، دار التوفيقية، 1987م.

- السخرية في أدب المازني، لحامد عبده الهوال، لا:ط، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982م.
- أبو الشمقمق شاعر الفقر والسخرية، لمحمد سعد الشويعر، ط:2، الرياض، دار العلوم، 1983م.
- ظاهرة السخرية في نثر حسين سرحان مع موازنة بينه وبين المازني، لعبد الله عبد الرحمن الحيدري، ط:1، الرياض، د.ن، 2006م.
- العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي، لإحسان النص، لا:ط، بيروت، دار اليقظة العربية، د.ت.
- الفكاهة عند نجيب محفوظ، لمصطفى بيومي، ط:1، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، 1994م.
- في البحث عن الواقع، لمنصور إبراهيم الحازمي، ط:1، الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر، 1984م.
- الكتابة بحافر حمار: ضمن الشمس وحدّ السكين، لسليمان سالم كشلاف، ط:1، مصراتة، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1998م.
- لسان العرب، لأبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، لا:ط، القاهرة، دار المعارف، لا:ت.
- ما وراء الأطلال، لمنصور إبراهيم الحازمي، ط:1، الرياض، دار المفردات للنشر والتوزيع، 1427هـ/ 2006م.
- ما وراء اللغة: بحث في الخلفيات المعرفية، لعبد السلام المسدّي، تونس، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، لا:ط، أكتوبر 1994م.
- المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي – عربي، لمحمد عناني، ط:1، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – 1996م.
- المعجم المفصل في الأدب، لمحمد التونجي، ط:1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1993م.
- مواقف نقدية، لمنصور إبراهيم الحازمي، ط:1، الرياض، دار الصافي للثقافة والنشر، 1410هـ/ 1989م.

- موسوعة الأدب السعودي الحديث: نصوص مختارة ودراسات، مج8 "الدراسات والنقد الأدبي" ق2، إعداد عزت عبد المجيد خطاب، ط:1، الرياض، 1422هـ/ 2001م.

الشخصية الفردية في لامية العرب والمعلقات

د. سعود بن دخيل الرحيلي

تلخيص وإهداء

تنطلق هذه الدراسة من ملاحظة جيمس تشارلس لايل في رده على أطروحات نظرية الانتحال، فهو يرى أن ما يثبت صحة الشعر الجاهلي في مجمله بروز الذاتية الواضحة والتفرد في قصائده، فلو كان ناظم المعلقات واحدًا (هو حماد الراوية على سبيل المثال)، فلن نجد في نصوصه هذه الذوات المتفردة والمتعددة التي تدل على ارتباط كل قصيدة بناظمها في علاقته ببيئته ومجتمعه. ولقناعتي بأهمية هذه الملاحظة وخطورتها، أردت من الدراسة أن تكون بحثًا إجرائيًّا للتثبت من صحتها بالبحث عن تجلياتها العملية في المعلقات ولامية العرب. والدراسة تسعى إلى تحقيق هذه الغاية عبر الكشف عن العلاقة الجدلية بين بنية كل نص وشخصية قائله، بمعنى أن بنية النص ومكوناته الموضوعية تدل بوضوح على ذاتية الشاعر وتفرده واختلافه عن غيره، كما أن شخصية الشاعر هي التي تشكل بنية النص ومكوناته على نحو متفرد؛ فالشنفرى الصعلوك الفقير هو النقيض المباشر لامرئ القيس الشاب الأمير، ولهذا جاءت بنية النص الأول (لامية العرب) على النقيض تمامًا من بنية النص الثاني ومكوناته (المعلقة)؛ وعنترة الذي يلوذ بالبطولة الخارقة كي يتسامى بها على عقدة اللون

والأصل هو غير طرفة الوجودي العدمي الذي يحوم الموت والفناء على أجواء فخره؛ وزهير الإصلاحي الداعية إلى السلم هو غير لبيد الزعيم القبلي النموذجي الذي لا تسمح له مكانته الاجتماعية بأن يصرح بمشكلاته العاطفية وصراعه مع الأقران، فيسقطها على الحيوان.

والدراسة – بعد هذا – تهدف إلى غرض التحليل في ذاته وفق طريقة إجرائية محددة تنطلق من دلالة العلاقة التبادلية بين النص وناظمه.

وإذا كنتُ قد اخترت كتاب تكريم الدكتور منصور الحازمي مكانًا لنشر هذه الدراسة، فما ذلك إلا تقدير لأديب فذ ورائد أكاديمي يستحق منا كل إكبار وتقدير. والحقيقة أنني – منذ أن كنت طالبًا – أحد المعجبين بقدرة هذا الرجل على انتقاء المفردة الدالة والعبارة الرشيقة السلسة، وكلما قرأت له تذكرت عبارة "السهل الممتنع" وصدق من قال إن " الأسلوب هو الرجل" فإليه أهدي هذه الدراسة.

قد يُشكِّل الحديث عن علاقة الشعوبية بقضية الانتحال مدخلًا مناسبًا لهذه الدراسة التطبيقية. فالشعوبية عنصرية مضادة تقوم على احتقار عرب الصحراء والحط من شأنهم وذكر مثالبهم وتجريدهم من روح الحضارة والتمدن والرقي والنظام. برزت الظاهرة حول نهاية القرن الهجري الأول وبداية الثاني في صورة رد فعل اجتماعي على عنجهية القبائل العربية وغطرستها واستعلائها على الشعوب الأخرى في ظل الدولة الأموية ذات العصبية العربية. ثم اكتسبت زخمًا في ظل انتصار الثورة العباسية وقيام دولتهم التي اعتلى فيها شأن الفرس وسائر الشعوب الأخرى. والشعوبية لا ترى للعرب سوى أن الرسول ﷺ منهم. ويبدو أن مسألة تجريد العرب من الفضائل والقيم الحضارية قد طالت حتى الشعر الذي هو من أخص خصائص العرب وأبرز منجزاتهم؛ فالمعلقات وهي أرقى نماذج الشعر الجاهلي وأكثرها دلالة على

الدربة الفنية، تُنسب إلى حمّاد الراوية [1]، ولامية الشنفرى الشهيرة، وهي تضاهي المعلقات إن لم تتفوق عليها في مستواها الرفيع، تُنسب إلى خلف الأحمر [2]. أفليس من المستغرب والمثير للريبة إذًا أن تتجه أصابع الاتهام إلى النصوص الراقية بالذات التي يمكن أن تثبت للعرب تميزًا وعبقرية فنية في إطار حضارات البشر؟ ومن هنا ، فليس من المستبعد أن يكون لمسألة الشك القديم في الشعر الجاهلي علاقة مباشرة أو غير مباشرة بظاهرة الشعوبية، ولكن المسألة محتاجة إلى تحقيق نظري ليس هذا مكانه.

حين ظهرت نظرية الشك في صحة الشعر الجاهلي في بدايات القرن العشرين على النحو المعروف عند مرجليوث، وطه حسين، كان المستشرق البريطاني المعروف جيمس تشارلس لايل من أبرز الذين تصدوا لها وحاولوا تفنيدها بطريقة علمية هادئة ومقنعة جعلت الجدل يستقر عند رأيه. كانت لهذا الرجل على أطروحات نظرية الشك ردود دقيقة يهمنا منها الفقرة التالية المتعلقة ببروز الشخصية الفردية في المعلقات، فهو يقول: «... ولكننا حين نختبر القصائد ذاتها، نجد قدرًا من الشخصية الذاتية يكفينا للقول بأنها في معظمها من عمل المؤلفين المنسوبة إليهم. فالمعلقات، مثلًا، كلها قصائد ذوات ذاتية ومزايا عالية وتُقدم شخصيات شديدة التميز. والأمر نفسه نجده في القصائد الثلاث الباقية (للأعشى والنابغة وعبيد) التي عدها كثير من النقاد من

---

(1) ليس هناك نص صريح على نسبة تأليف المعلقات إلى حماد الراوية، غير أن حمادًا هذا متهم بتزييف الشعر الجاهلي ووضعه، وقد أبطل الخليفة المهدي روايته وأمر الناس بعدم الأخذ عنه حين اعترف له بأنه يضع الشعر على ألسنة الجاهليين؛ ومن هنا جاء الشك في صحة المعلقات، لأنها وصلت إلينا برواية حماد ولم تصل إلينا من طريق آخر.

(2) أبو علي القالي، كتاب الأمالي، (دمشق: منشورات دار الحكمة)، جـ 1، ص 155. والنص كما يلي: "قال أبو علي": كان أبو محرز أعلم الناس بالشعر واللغة، وأشعر الناس على مذاهب العرب. حدثني أبو بكر بن دريد أن القصيدة المنسوبة إلى الشنفرى التي أولها:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأميـــــلُ

له، وهي من المقدَّمات في الحسن والفصاحة والطول، فكان أقدر الناس على قافيته.

المعلقات. فقد تركت شخصية امرئ القيس وزهير ولبيد والنابغة والأعشى طابعها على شعرها. ومن إفراط الخيال أن نظن أن معظم القصائد المنسوبة لهم منحولة في عصر متأخر ومن تأليف أدباء عاشوا تحت ظروف مغايرة تمام المغايرة، وفي عالم شديد الاختلاف عن أيام الحياة البدوية في الصحراء العربية»[7].

هذه ملاحظة مهمة وخطيرة وجديرة بالمتابعة، لأنها ليست من قبيل الجدل النظري الخارجي الذي يسهل إثباته ونفيه في آن واحد، بل تنطوي على دليل داخلي متعلق بكل قصيدة جاهلية في تفردها وتميزها في البوح بهوية ناظمها وبأزمته الشخصية الخاصة به في صراعه مع الوجود من حوله. ونضيف هنا أنه لو كان ناظم المعلقات هو حماد الراوية، فإن شخصية حماد وثقافة عصره ولغته المولدة كانت ستظهر في كل النصوص مهما حاول إخفاءها ومهما بلغ من البراعة في إعادة تصنيع المنتج، ولكن الواقع هو أن كل معلقة تعرض شخصية متفردة ومختلفة إلى هذا الحد أو ذاك عن الشخصيات في المعلقات الأخرى. والأمر نفسه يمكن قوله فيما يتعلق بلامية العرب التي هي قصيدة عجيبة في وحدتها النفسية وفي دلالتها على هوية ناظمها وعلى خصائص الثقافة وظروف المجتمع وطبيعة البيئة التي ولد النص في رحمها. وسوف يُظهر التحليل أنه من المستبعد جدًّا ألا تكون هذه القصيدة لصعلوك متميز بهوية الخروج وسماتها وملامحها في بيئة هي الصحراء العربية، ومجتمع هو المجتمع القبلي، وعصر هو العصر الجاهلي، ولهذا سيبدو من غير المعقول أن تُنسب القصيدة إلى راوية محترف من القرن الهجري الثاني هو خلف الأحمر. وستبدأ الدراسة بلامية العرب هذه أولًا، لأنها في

---

(7) ورد النص الإنجليزي ضمن المقدمة التي كتبها تشارلس ليال لديوان عبيد بن الأبرص في: The Diwans of Abid Ibn Al- Abras..., ed. by Charles Lyall (London: Luzac, 1913), p. 12 ترجمة حسين نصار في: ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق حسين نصار، ط1، (مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، 1377هـ)، ص 22.

نظري وفي نظر كثير من النقاد أم الشعر الجاهلي وفاتحه. ولاعتبارات متعلقة بطبيعة التحليل الرامي إلى إبراز المفارقات والتعارضات الذاتية بين الشخصيات، وقع الاختيار على خمس معلقات على الترتيب التالي: معلقة امرئ القيس، ولبيد، وزهير، وعنترة، وطرفة. ولا يضير الدراسة، فيما أحسب، ألا تستقصي المعلقات السبع أو العشر كلها وألا تلتزم برواية معينة، لأنها إنما ترمي إلى إبراز الشخصية الذاتية المتفردة في عدد من أشهر قصائد الشعر الجاهلي وأرقاها انطلاقًا من ملاحظة تشارلس لايل التي لم تحظ بما تستحقه من اهتمام الدارسين ومتابعتهم. وسوف يدور التحليل الإجرائي فيما يلي حول محور واحد هو محاولة الكشف عن العلاقة الجدلية بين النص وقائله، أي أن الدراسة ستحاول الإجابة عن هذا التساؤل: هل أثّرت شخصية الشاعر في بنية النص المنسوبة إليه، وهل دل النص بأجزائه ووحداته التكوينية كلها على شخصية واحدة منسجمة لا تناقض ولا تعارض بين تجلياتها الذاتية في الخطاب الشعري؟ فإذا توصلت الدراسة إلى نتيجة إيجابية حول هذا التساؤل الجدلي، فإنها ستكون قد دعّمت بالتحليل الإجرائي صواب الملاحظة الآنفة الذكر القائلة بصحة الشعر الجاهلي في مجمله.

1 – الشنفري ولاميته:

ربما كانت تلك الصفة التي تلقاها الشنفرى من ابنة الرجل الذي تربى في بيته حين قال لها: "اغسلي رأسي يا أخية"هي الشعرة التي قصمت ظهر البعير، وأورث في نفسه حسًّا مريرًا بعنصرية مجتمعه القبلي[1]، وجعلته فيما بعد يتخذ قرار الخروج عن دائرة الحي، مصممًا على الانتقام من القوم الذين احتقروه وأهانوا كرامته الشخصية. هذا على افتراض صحة رواية الصفعة؛ غير أن الشنفرى، على أية حال، يجسد في الشعر

---

(1) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق عبد الستار فراج (بيروت: دار الثقافة، 1960م)، ج 1، ص 201.

العربي روح الخروج الجذري على مؤسسة القبيلة بقيمها وتقاليدها الاجتماعية والفنية على حد سواء. وأكبر شاهد على هوية الخروج لدى هذا الصعلوك قصيدته الشهيرة المسماة «لامية العرب». وهي تسمية تحمل في طياتها مفارقة دلالية مدهشة، إذ هي في رؤيتها وفي موقف ناظمها يجب أن تكون لامية الخروج عن العرب. ومع هذا فقد يكون للتسمية بعد فني، بمعنى أنها في نظر من سمّاها أرقى عمل شعري لعرب الجاهلية على حرف اللام. وفي ما يلي تحليل مختصر للبنية الموضوعية والتصويرية في القصيدة[1]:

تنطلق لامية العرب في رؤيتها العامة من تصدُّع علاقة الصعلوك بمجتمعه القبلي، وهو تصدع عميق دفع الصعلوك الأبي إلى الانسلاخ من جلده البشري وإلى الدخول في جلد السباع والوحوش الضارية، أي دفعه إلى التحول الجذري من عالمه البشري الأول إلى عالم آخر مضاد، بيئته البراري الموحشة وأفراده السباع والوحوش، وهو عالم مجرد من الحماية ومكشوف لأخطار الطبيعة القاحلة. وموقف الصعلوك من هذين العالمين يمثل حركة متنامية باتجاه العالم الثاني تنتهي بالوصول إلى قمة الجبل في وضع يدل على هيمنة الصعلوك المتوحش على الطبيعة الفطرية. وتقع القصيدة في ثمانية وستين بيتًا يمكن توزيعها حسب البناء الموضوعي في ثماني وحدات تكوينية على النحو التالي:

1 – المقطع الافتتاحي (1–7) ويتضمن هذا المقطع إعلان الخروج وتأكيده في البيتين الأول والثاني؛ ثم تحديد البيئة البديلة وأسباب الخروج إليها في البيتين الثالث والرابع؛ ثم تحديد الأهل الجدد وأفراد المجتمع البديل ودوافع الانتماء إليه في البيتين

---

(1) انظر نص القصيدة في: مطاع صفدي وآخرون، موسوعة الشعر العربي (بيروت: شركة خياط، 1974م)، مجلد 1، ص 65 – 77. وانظر ما قال المؤلفون عن هذه القصيدة التي عدُّوها فاتحة الشعر الجاهلي، ص 61 – 63.

الخامس والسادس؛ وأخيرًا تأتي الإشارة في البيت السابع إلى بسالته في اللحاق بالطرائد شرطًا أولًا للدخول في حياة التوحش، وهو شرط ينص على أن القوة العضلية هي المؤهل الأساس الذي يجب توفره في من يُقدم على حياة التوحش.

2- مقطوعة الفخر النفسي (8-25). ويشير هذا الفخر في دلالته العامة على التدرج والنمو في حركة القصيدة، إلا أنه إذا كانت القوة العضلية المتمثلة في سرعة اللحاق بالطرائد هي شرط الدخول في مشروع التوحش، فإن القوة النفسية التي يلح الصعلوك على الاعتزاز بها في هذا المقطع هي شرط الاستمرار في المشروع. وهي قوة غرستها لدى الصعلوك ثقافة الجوع التي تنتج الخشونة والتوحش في مقابل ثقافة الإشباع القبلي التي تنتج أنماطًا بشرية تتسم بالجشع والهلع والميوعة والتخاذل.

3- مقطوعة الذئاب (26-35). ويمثل هذا المقطع الدخول الفعلي إلى عالم التوحش في البراري عبر التوحد مع الذئب والذئاب في ممارسة الجوع والبحث عن القوت الزهيد. وهو مقطع يمثل انتقالًا بحركة الخروج من الادعاء النظري بالقدرة على تحمل الجوع في نهاية المقطع السابق إلى الممارسة العملية للجوع عبر التوحد مع الذئاب في التعرض لقمع الطبيعة القاحلة.

4- مقطوعة القطا (36-44). ويتضمن هذا المقطع التوحد مع القطا في معاناة العطش والبحث عن الماء. وهنا تكتمل الدورة الأولى التي تمثل حركة متنامية باتجاه العالم البديل، بدأت بإعلان الخروج وانتهت بالتوغل في البراري ومعايشة وحوشها عبر تجربتي الجوع والعطش.

5- مقطوعة الجنايات والهموم (45 -53). يتضمن هذا المقطع في جزئه الأول توقفًا عن الحركة السابقة باتجاه الصحراء وتأزمًا وصراعًا نفسيًا، فهو مقطع يجعلنا نحس بالقلق على مصير البطل المقدم على الانهيار في لحظة ضعف؛ ولكن الصعلوك

يعود إلى التماسك والتوازن في الجزء الثاني من المقطع حين يعود إلى مخزونه الاحتياطي من القوة النفسية ويؤكد قدرته على الاستمرار في مشروع التوحش.

6- مقطوعة الغارة (54– 60). يتضمن هذا المقطع الدورة الثانية التي تمثل عودة إلى الحي في صورة هجوم وحشي شرس في ليلة شتوية قارسة البرد. ولقد نُفذت الغارة على الحي بأسلوب خاطف وملتبس بحيث ظن أهل الحي أن الفاعل إما أن يكون ذئبًا أو ضبعًا أو صقرًا أو قطا أو جنيًا، وأنه يستحيل أن يكون الفاعل بشرًا سويًا. ومعنى هذا أن الغارة لم تُنفذ إلا بعد أن اكتملت لدى الصعلوك هوية التوحش بكل ما فيها من ضراوة وشراسة.

7- مقطوعة الشعري (61–64) يتضمن هذا المقطع بداية الدورة الثالثة التي تمثل انطلاقة ثانية من الحي بعد الغارة إلى أعماق الصحراء وممارسة حياة التوحش فيها عبر تجربة الحر اللافح في نهار الصيف. والعلاقة بين مقطع الغارة ومقطع الشعري تمثل انتقالًا مكانيًا من الدخول في الحي إلى الخروج منه، وانتقالًا زمانيًا من تجربة البرد في ليل الشتاء إلى تجربة الحر في نهار الصيف؛ وإذا كان التوحش في مقطوعة الغارة يمثل ضراوة نفسية، فإن مقطوعة الشعري تبرز هوية التوحش في الشكل والمظهر الخارجي.

8- المقطع الختامي (65–68) تنتهي انطلاقة الصعلوك في خروجه الثاني من الحي بعد الغارة بوصوله إلى قمة الجبل، وهو وضع فيه دلالة رمزية على الاستعلاء والهيمنة وعلى وصول الصعلوك إلى ذروة التكيف والانسجام مع عالمه البديل، حيث يصبح سيدًا ومحورًا للطبيعة الفطرية الجميلة، تدور حوله أناثي الوعل عصرًا ثم تركد حوله وتنام معه في المساء. هكذا يصل الصعلوك في نهاية المطاف إلى التكيف والتصالح والانسجام مع بيئته البديلة وعالمه البديل؛ وهكذا تبدأ اللامية بتوحد الصعلوك مع

السباع الضارية وتنتهي بتوحد هذا الصعلوك المتوغّل مع الغزلان الجميلة، التي ظهرت في صورة عذارى عليهن الملاء المذيل.

وإذا أتينا إلى عملية التصوير، فسوف نجد أنها تخضع لقلب مجازي مزدوج يقوم على "أنسنة الوحوش وتوحيش الإنسان"، بمعنى أن الصعلوك يقدم نفسه دائمًا في صورة وحش، ويقدم السباع والوحوش في صورة شخوص مؤنسة. وإذا كنت في دراسة سابقة قد قمت بتتبع هذا الملمح الفني(٦)، فسوف أكتفي هنا بالإشارة إلى أن هذه العملية التصويرية القائمة على القلب تؤدي وظيفة فنية دقيقة هي محايثة الحركة الموضوعية السابقة القائمة أساسًا على الانقلاب والتحول الجذري من عالم البشر إلى عالم التوحش.

لعل العرض السابق يعطي القارئ فكرة أولية عن ملامح الوحدة العضوية والتماسك الدلالي بين أجزاء النص ووحداته التكوينية رغم تعددها وتفرقها الظاهري. أما فيما يتعلق بملامح هوية الخروج التي هي جزء من ملامح شخصية الصعلوك، فسوف أوجز الحديث عنها كما يلي: أول ما نلاحظه أن الشنفرى في هذه القصيدة قد عدل عدولًا جذريًا عن النظام الفني الجاهلي وحطم النموذج العام ذا البنية الثلاثية تحطيمًا تامًا؛ فهو لم يستهل لاميته بالطللية، ولم يتحدث عن الظعائن، ولم يصف حبيبته أو يتحسر على فراقها؛ كما أنه لم يصف راحلة من ناقة أو فرس، وليس في القصيدة غرض فرعي وآخر أصلي. ولعل السبب في استبعاده هذه الموضوعات هو إحساسه أن محتوياتها ومضامينها الدلالية لا تدخل في دائرة اهتمامات الصعلوك ولا

---

(٦) انظر: سعود الرحيلي، لامية العرب: أو رحلة التوحش (الرياض: مركز البحوث بكلية الآداب في جامعة الملك سعود، 1412هـ). وكل ما قلته عن هذه القصيدة هنا إنما هو خلاصة مركزة لما قلته عنها هناك مضافًا إليه توجيه التحليل إلى المنظور الذي تنطلق منه هذه الدراسة.

تمثل حياته، وإنما تمثل قضايا الفرد القبلي المنتمي؛ فالحبيبة والناقة كلتاهما أداتا تواصل تشيران إلى علاقة الأنا بالآخر والفرد بالجماعة، وهي علاقة مبتورة من أساسها لدى الصعلوك. وثمة عدول عن ظاهرة فنية تقليدية أخرى هي «التصريع» في بيت المطلع، فلم يصرع مطلع لاميته، وإنما أقام البيت على تكثيف التضاد بين شطريه ليعبر من خلال هذا التضاد عن التعارض الحاد بين الفرد الصعلوك وجماعته القبلية. وإذًا فقد دمر الصعلوك المتوحش البنية الفنية كما دمر البنية الاجتماعية في مقطع الغارة، وأتى خروجه الفني في بنية قصيدته موازيًا لخروجه الاجتماعي ومعمقًا له، فليس يعقل أن يخضع فنيًّا لنظام يخرج عليه اجتماعيًّا؛ وفي هذا دلالة على انسجام النص مع شخصية قائله.

لقد أتت هذه القصيدة في بنية ثمانية حلت محل البنية الثلاثية النمطية، وأصبحت فريدة من نوعها في الشعر الجاهلي. وعلى الرغم من تعدد الأجزاء وتفرقها الظاهري؛ فقد حققت القصيدة نوعًا راقيًا من أنواع الوحدة الفنية، فهي تمثل رحلة توحش متنامية تبدأ من لحظة إعلان الخروج، ثم تتوالى المقاطع لتمثل محاولة دائبة لتكيفه مع بيئته وعالمه البديل عبر تجارب الجوع والعطش والبرد والحر حتى تصل الرحلة في نهاية المطاف إلى قمة الجبل في دلالة رمزية دقيقة على الوصول إلى الانسجام والتمركز والفوقية. ومما يزيد من إعجابنا بهذا التماسك الرائع بين أجزاء النص في حركته الموضوعية أن عملية التصوير القائمة كليًّا على مبدأ القلب (الأنسنة والتوحيش)، قد جاءت كي تحايث وتعمق الانقلاب في الحركة الموضوعية من عالم البشر إلى عالم الوحوش. إن هذه المحايثة الدقيقة في جميع مقاطع القصيدة بين البناء الموضوعي والتصويري هو الذي يجعل من هذه اللامية عملًا متفردًا في وحدته وتماسك أجزائه. وليس من شك في وجود علاقة جدلية بين هذه الوحدة العضوية في بنية النص وشخصية الشنفرى؛ فالوحدة العضوية والتماسك بين أجزاء النص محصلة للوحدة

النفسية والتماسك والثبات في موقف الصعلوك. والحقيقة أن القصيدة تعرض بشكل رائع ملامح وموقف الهوية الهامشية أو الطرفية التي يمثلها الصعلوك.

يقول علماء الأجناس إن الهوية الهامشية (Liminal) تقع على أطراف الدائرة وتكون خطرًا على نفسها وعلى الآخرين، ولا تتصل بمن في داخل الدائرة إلا من خلال اتصال صدامي. ومن سمات هذه الهوية الجوع والتوحش والخشونة والعنف والفتك والخطر والظلام والموت والالتباس وغرابة الأطوار. ومن الجلي أن اللحمة الدلالية والتصويرية في هذه اللامية بجميع وحداتها التكوينية تعكس بشكل نموذجي خصائص هذه الهوية المنتبذة التي هي هوية الشنفرى الصعلوك[1].

هكذا نرى كيف شكلت لامية العرب بنية جذرية تحطم النموذج وتكسر الإطار وتدمر النمطية، وهي بنية دقيقة الدلالة على هوية الخروج والتحول الجذري في موقف الصعلوك الذي خرج من الحي في صورة إنسان ثم عاد إليه في صورة وحش كي يدمره ويلغي وجوده اجتماعيًّا كما دمره وألغى وجوده فنيًا. ونرى في التحليل الأخير أن هذه العلاقات الجدلية الدقيقة الدالة على التحايث بين النص وصاحبه لتدل على أصالة اللامية وتجذرها في مجتمعها وعصرها وبيئتها وشخصية قائلها. ولكل هذا ، فإنه من المستبعد جدًا، بل من شبه المستحيل ، أن يكون خلف الأحمر هو ناظم هذه القصيدة.

2 – امرؤ القيس ومعلقته:

صاحب المعلقة هو امرؤ القيس بن حجر الكندي الملقب بـ«ذي القروح» أمير شعراء الجاهلية، وحامل لوائهم، وصاحب أول وأشهر قصيدة في ديوانهم، ورائد

---

(1)Suzane Stetkevych, "The Su'luk and his Poem: A Paradigm of Passage monqe", Journal of the American Oriental Society. 104 (1989), pp 661-662.

الغزل والوصف في شعرهم. كان أبوه ملكًا على قبيلة كندة وبني أسد في وسط الجزيرة العربية. يقال إن أباه خلعه وطرده في شبابه لمجونه واستهتاره وإسرافه في شرب الخمر ومطاردة النساء؛ ولكنه حين قتلت القبائل أباه أقلع عن لهوه وانصرف إلى قضية الثأر واسترداد الملك. فما نعرفه من سيرته إذًا يظهره في صورة الأمير الشاب العابث الماجن والمستهتر، وخاصة في النصف الأول من حياته. هذا الواقع الشخصي والنفسي والاجتماعي هو الذي سوف نلاحظ تجلياته وأصداءه الواضحة في معلقته التي تشكل في معظم الروايات من خمس وحدات تكوينية هي: الطللية (1-6)؛ والحديث عن النساء فيما يسمى الغزل (7-36)؛ والشكوى من طول الليل (37-40)؛ ووصف الفرس ومشهد الصيد (41-57)؛ وأخيرًا وصف العاصفة والسيل (58-69).

وإذا حاولنا الآن أن نكشف عن العلاقة بين شخصية الشاعر وبنية النص، فسوف نرى أننا نقف أمام بنية شبقية يحتل الغزل الحسي وسطها ويشغل حوالي نصف مساحتها ويشكل لباب الرؤية فيها[1]. ومن الطبيعي أن تقوم القصيدة على مثل هذه الرؤية الشبقية؛ لأن الإنسان إذا امتلأت بطنه وأشبع غريزة الجوع، استيقظت ونشطت غريزة الجنس لديه؛ ولأن الفراغ ومن ورائه الثراء والصحة كلها أمور تدفع بالكثير من أبناء الأمراء والأثرياء إلى العبث ومطاردة اللذة الحسية، وهذا هو ما نراه بصورة نموذجية في هذه المعلقة. فمن مظاهر أميرية امرئ القيس في غزله أنه يقوم على التفاخر بإغواء وإغراء أكبر عدد ممكن من النساء، في سلسلة من المغامرات الغرامية مكونة في البداية من حلقات صغرى (أم الحويرث وأم الرباب، عذارى دارة جلجل، عنيزة، فاطمة، الحبلى والمرضع) ثم تتوج بحلقة كبرى في قصته مع بيضة الخدر التي

---

(1) كمال أبوديب، الرؤى المقنّعة: نحو منهج بنيوي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م)، ص 113-203.

تجاوز في طريقه إليها الحراس وبعض القوم، ولكنهم لم يستطيعوا ردعه لخوفهم من السلطة التي يمثلها أبوه فيما يبدو؛ أما هي فقد فوجئت به ونهرته، ولكنها لم تقاومه في الواقع، بل أذعنت له ومشت وراءه، وحين ابتعد بها عن الحي شدها إليه من شعرها في عنف سادي وصلف أميري. ويبدو أن رغبته في إظهار جاذبيته وتسلطه هي التي جعلته يحرص على بناء علاقات مع نساء كثيرات من مختلف الطبقات وفئات العمر، حتى مع الحبلى والمرضع، وهما أقل النساء رغبة في الرجال. والحقيقة أن هذا التفاخر بتعدد العلاقات مع النساء ملمح موضوعي خاص بمعلقة امرئ القيس ولا نكاد نراه في أية قصيدة جاهلية أخرى، وهو بالتأكيد محصلة طبيعية لمراهقته وبطره من ناحية، ولمكانته الأميرية على رأس الهرم الاجتماعي من ناحية أخرى.

ذلك فيما يتعلق بدلالة الغزل الذي شغل الحيّز الأكبر من مساحة القصيدة واحتل وسطها، وشكل جوهر رؤيتها، وهو المكان المخصص في العادة لوصف الناقة. ومما له دلالة بالغة على شخصية امرئ القيس أن وصف الناقة لم يختف من معلقته وحسب؛ بل إنه عقرها وقدمها قربانًا على مذبح اللذة الحسية الصبيانية، وأخذ يتلذذ ويلهو بمنظر العذارى وهن يلعبن ويترامين بلحمها وشحمها. فهل نجد في الشعر العربي كله صورة أدل على العبث الأميري الصبياني من هذه الصورة؟ وكيف يجرؤ عربي بدوي على عقر ناقته التي هي رفيقته وعزاؤه الموجود بعد صاحبته المفقودة؟ ولكن استغرابنا يزول إذا عرفنا أننا في هذه المعلقة لا نقف أمام بدوي ولا أمام رجل عادي، بل أمام أمير شاب عابث ومستهتر ومستعد أن يضحي بأي شيء من أجل إرضاء نزواته وعبثه.

ومما له دلالة على شخصية امرئ القيس أيضًا اهتمامه بالوصف الذي يتداخل مع الغزل ويزاحمه في الاستحواذ على مساحة القصيدة. والمعروف أن أبناء الملوك والأمراء

يتربون في قصور فخمة يرون فيها مظاهر الأناقة والترف والجمال في كل ما حولهم، فتتربى لديهم حاسة جمالية ويبرعون في الوصف، ومن هنا قالوا بدأ الشعر بملك وانتهى بملك، وهم يقصدون بالثاني ابن المعتز الشاعر والخليفة العباسي. وصف امرؤ القيس بيضة الخدر وصفًا حسيًا، كما وصف رائحة العطور التي تفوح من أجساد النساء، ووصف مغامراته المتهورة في اختراق خدورهن والوصول إليهن؛ وفي القصة الغرامية يمتزج الوصف بالغزل الجنسي ويصبحان شيئًا واحدًا دالًا على شخصية مترفة يهمها أمر الجمال والجنس. ويبدو أن الجزء المتعلق بالفرس ومطاردة الصيد هو أهم أجزاء الوصف في المعلقة. من الواضح أن حصان امرئ القيس ليس حصانًا حربيًا كحصان عنترة وعالمه الذي يتحرك فيه ليس عالم الحروب والمعارك وقتل الأبطال؛ بل عالم معارك النساء وعالم الرياضة والصيد وقتل الحيوان. ونحن نعرف من واقع الحياة أن ركوب الخيل وممارسة الصيد يشكلان رياضة وممارسة أميرية وترفيه أرستقراطي. إن الحصان ليخترق عذارى الوحش ويصيدهن كما اخترق الشاعر خدر عنيزة ومقصورة بيضة الخدر، فيصبح لحم الوحش مطبوخًا ومشويًا وليس نيئًا كلحم الناقة ولحم العذارى. إن الشيء المشترك بين الغزل وقصة الصيد هو مشهد اللذة الحسية القائم على شهوة القتل والأكل، ورمزية الاختراق، ومتعة الركوب، وعلى المفارقة بين النيء والمطبوخ وبين رائحة العطر ورائحة الشواء. أما مشهد البرق والمطر والسيل في آخر المعلقة فهو مشهد جنسي تمامًا في أبعاده الرمزية والدلالية. إن البرق ليلمع في السماء كما تلتمع الرغبة في جسد الإنسان، وإن الماء ليفيض من السماء على الأرض، فيخترق السيل الأودية، وبعد الفورة تهدأ العاصفة، فتغرد العصافير على الأشجار سكرى من رحيق مفلفل[6].

---

(٦) الرؤى المقنّعة، ص 149–152. وهذه الصفحات تضم تحليله البنيوي لوحدة السيل ضمن الرؤية الكلية التي

هكذا نرى كيف سادت الرؤية الشبقية ولوَّن الجنس أجزاء النص من خلال الدلالة الصريحة في الوحدات الغزلية حينًا، ومن خلال الدلالة الضمنية والرمزية في الوحدات الوصفية حينًا آخر. إن هذا الشبق الطاغي على بنية المعلقة قد أتى معبرًا بدقة بالغة عن شخصية الأمير الشاب الماجن والمستهتر. ومن الطريف أن نلاحظ أن امرأ القيس في تركيبته النفسية ووضعه الاجتماعي يقف على النقيض تمامًا من الشنفرى. إن ثقافة الجوع والتوحش التي ينتمي إليها الشنفرى قد أماتت غريزة الجنس لديه وطبعته بطابع الخشونة وجعلته يخرج اجتماعيًا وفنيًا عن المنظومة القبلية ويدخل في بيئة السباع والوحوش، فجاء النص خاليًا تمامًا من الغزل والجنس ومعبرًا بدقة متناهية عن هوية الخروج. أما معلقة امرئ القيس، فقد أتى الشبق والجنس طاغيًا على كل أجزائها في اتساع مساحة الغزل وتعدد النساء والتفاخر بالقدرة على إخضاعهن، وفي وصف الفرس وقصة الصيد، وفي وصف المطر والسيل، ليعبر عن شخصية الأمير العابث المترف الذي تجسدت فيه ثقافة الإشباع وروح المراهقة. ومن الطريف أيضًا ملاحظة أن الفخر القبلي قد اختفى في اللاميتين؛ ولكنه اختفى لاعتبارات مختلفة بالغة الدلالة على التعارض بينهما. في لامية الشنفرى اختفى الفخر القبلي لأن الصعلوك يعرض هوية فردية خارجة عن الدائرة ومعادية للجماعة، وهذا يستحيل وجود الفخر القبلي في شعر الصعلوك؛ بل إن إثبات الصعلوك لوجوده يقوم على إلغاء القبيلة وتدميرها. واختفى الفخر القبلي في معلقة امرئ القيس لأنه ابن ملك ويمثل السلطة الحاكمة، فلا حاجة به إلى الفخر بالمحكومين الذين قد تكون علاقته بهم علاقة توتر أكثر منها تصالح وانسجام. ومن هنا نرى أن أسباب اختفاء الفخر القبلي في الحالتين لا يعكس سوى التعارض الحاد بين شخصية الملك وشخصية الصعلوك.

يحكمها الشبق والجنس.

ولعلنا في التحليل الأخير قد رأينا كيف أتت معلقة امرئ القيس معبرة بصورة نموذجية وبانسجام وانتظام عن وضعه المتفرد في تركيبة المجتمع الجاهلي، أي أنه أتت معبرة تمامًا عن شخصية الأمير العابث المتسلط والشاب المراهق. وهي شخصية متفردة لا نجد بين شعراء الجاهلية من يعرض مثلها. إن معلقة امرئ القيس شديدة التماسك في الدلالة على شخصية واحدة وموحدة في تركيبتها النفسية والاجتماعية؛ فلو كان الناظم حماد الراوية، فإننا سوف نجد حتمًا شيئًا من التناقض والاضطراب في بنية النص وفي وحداته التكوينية ودلالته الضمنية.

3- لبيد ومعلقته:

قدمت القصيدتان السابقتان شخصيتين متعارضتين تمامًا هما شخصية الصعلوك الخارج والأمير الشاب المستهتر: الأولى تنتمي إلى ثقافة الجوع التي تنتج التوحش والخشونة، والثانية إلى ثقافة الإشباع التي تنتج الشبق والاستهتار بالقيم. ولقد مثلت بنية كل قصيدة هذه الخصائص عند كل منهما تمثيلًا يتسم بالدقة والانسجام والانتظام؛ ولأن الشنفرى وامرأ القيس كليهما متطرفان على سلم التركيبة الاجتماعية، فقد أظهرت القصيدتان انحرافًا واضحًا عن بنية القصيدة النمطية التي سأصفها الآن باختصار تمهيدًا للدخول في الحديث عن لبيد ومعلقته. فالقصيدة الجاهلية النمطية ذات بنية ثلاثية، أي أنها تتشكل من ثلاث وحدات أساسية هي: النسيب الذي يشمل الطللية ووصف الظعائن والغزل الحسي؛ ثم وصف الناقة في الوسط، وأخيرًا يأتي الفخر الفردي والقبلي. هذه باختصار شديد هي بنية النموذج أو النمط العام، أما القصائد المفردة فهي تختلف في قربها أو بعدها عن النموذج تبعًا لشخصية كل شاعر. فعلى الرغم من أن الشاعر يبدو مقيدًا بهذه العناصر، إلا أن شخصيته تبرز من خلال ما يختار منها وما يحذف وما يطيل فيه أو يختصر ومن خلال طريقته في التعبير عنها.

وحين نأتي الآن للحديث عن لبيد ومعلقته فسوف يكفينا من سيرته أن نعرف عنه أنه أبو عقيل ، لبيد بن ربيعة العامري. كان من علية القوم وسادتهم، بل كان زعيم قبيلته المنافح عنها والمدافع عن مصالحها. كان من جوده وكرمه أن ناره لا تنطفئ وقدروه لا تهدأ، وقد استمرت هذه العادة لديه حتى مات في البصرة بعد أن عاش فترة طويلة في الإسلام. ومثل هذه الشخصية القيادية يُتوقع أن يكون من ملامحها الانتماء والالتزام والتعقل والمحافظة على سنن القبيلة وأعرافها وقوانينها. وإذا كان لبيد يجسد الشخصية الملتزمة والمحافظة من الناحية الاجتماعية، فلابد أن يكون ملتزمًا ومحافظًا من الناحية الفنية كذلك، والواقع أن معلقة لبيد من أقرب المعلقات للنموذج وأكثرها تمثيلًا للبنية النمطية، فهي تتشكل من ثلاثة أجزاء أساسية هي: النسيب (1 - 12) ، ثم وصف الناقة والتشبيه الاستطرادي المتفرع منها (22-54) ، وأخيرًا الفخر القبلي بقسميه في نهاية المعلقة[1].

ونأتي إلى النسيب أولًا في مقدمة المعلقة، فنراه يتشكل من عناصره الأساسية المتمثلة في الطللية والظعائن والغزل. ونرى في خطاب الأطلال والظعائن امتدادًا واستطالة في خمسة عشر بيتًا، وجاءت هذه الاستطالة معلنة عن رغبة لبيد في تجنب الغزل الحسي الذي لا يتلاءم مع وقار الشيخ الزعيم ومحافظته والتزامه وتعقله. أما العنصر الثالث في النسيب، وهو العنصر الذي يفترض أن يكون مخصصًا للغزل الحسي فقد تضاءل حجمه وتغير محتواه تغيرًا جذريًا، إذ تجنب فيه لبيد الوصف المباشر لجسد المرأة، واكتفى بتعديد الديار التي حلت فيها بعد فراقه وبالتعبير عن توتر يسود علاقته بنوار. ومما له دلالة أنه ختم نسيبه بدعوة إلى التعقل والحزم وقوة الإرادة في بناء العلاقات العاطفية، إذ يقرر أن على الإنسان أن يقطع علاقته بمن فارقه وابتعد عنه،

---

(1) انظر نص المعلقة في: موسوعة الشعر العربي ، مجلد 2، ص 472-491.

وأن يصل من يصله بكل ما لديه، على أن يكون حذرًا ومستعدًا من الناحية النفسية لقطع العلاقة إذا ضلعت وزاغ قوامها، وذلك لأن التعلق بعلاقة لا أمل فيها لا يجلب للرجل غير الضعف والهوان وفقد التوازن وتدمير الذات، وهذا ما لا ينبغي أن يقع فيه شيخ وقور وزعيم قوي مثل لبيد.

وإذا كان لبيد قد حذف من نسيبه الغزل الحسي لأنه لا يليق بشخصيته ويتعارض مع سمات الزعامة والوقار والتعقل والحشمة في ذاته، فإن مما يتناسب مع طبيعته الشخصية أيضًا أنه خصص جزءًا كبيرًا من معلقته لوصف الناقة، لأن الناقة هي أولًا رفيقة البدوي المطيعة وعزاؤه بعد فراق حبيبته، ولأن الناقة أيضًا أداة تواصل ورمز انتماء، فهي التي تعيد الفرد إلى قومه في نهاية المطاف وتجعله ينضوي في الحي مرة أخرى بعد أن كان قد خرج منه. إذًا فنحن لا نتوقع من هذا البدوي والزعيم القبلي الحريص على انتمائه لقومه غير محافظته على وصف الناقة، بل وإطالته فيه. ولقد حافظ لبيد أيضًا في هذا الجزء على تقليد فني هو التشبيه الاستطرادي المتفرع من وصف الناقة. والحقيقة أن الوصف الاستطرادي هو أجمل ما في معلقة لبيد من الناحية الفنية، إذ نعثر فيه على فلذات وجدانية عميقة الدلالة يصبح فيها وصف الحيوان معادلًا موضوعيًّا لشعور الإنسان، ويتلون فيها الموضوع الخارجي الموصوف بلون الحالة النفسية الداخلية. في اللوحة الاستطرادية الأولى يشبه لبيد ناقته بالأتان الملمع، أي التي لمع الحمل في أحشائها من الحمار الأحقب الذي نجح في عزلها والابتعاد بها عن القطيع بعد أن أصبح معضضًا ومرضضًا من مصارعة الثيران دفاعًا عما يعتبره ملكه وعرضه وشرفه، أما الملمع فقد كانت تتلكأ في السير معه وتعصيه في حال وحامها، ولكنها تذعن في النهاية لإرادة الذكر صاحب الزعامة والقرار. غير أن الفحل لم يهنأ بعروسه حين استفرد بها في أحزة الجبال، إذ نغص عليه عزلته طبيعته الحذرة وترقبه الموت من سهام الصيادين؛ بقي الاثنان في عزلتهما طيلة فصلي الشتاء والربيع، ولكنهما

عادا إلى القطيع في الصيف بعد انقضاء نزوتها العاطفية. لم يكتف لبيد بوصف هذين الوحشين من الخارج؛ بل عرض لإحساساتهما من الداخل، وليس من المستبعد أن تكون هذه الإحساسات محصلة تجارب حياتية غامضة وملتبسة في نفس لبيد. لقد أسقط لبيد على وصفه للثور طبيعته الحذرة وإحساسه بالعرض والشرف وبغيرة البدوي المنعم بالفردية على أنثاه، كما أسقط على وصفه الأتان الملمع إحساسه بانفعالية الأنثى وعصيانها وبضرورة الصرامة والحزم في التعامل معها[1]. أما اللوحة الاستطرادية الثانية فقد شبه فيها ناقته بالبقرة الوحشية المسبوعة، التي أكلت السباع وليدها في غفلة منها وهي ترعى في مقدمة القطيع، فأخذت تصيح عليه لمدة أسبوع كامل، وهي في أثناء ذلك قد حاصرتها الطبيعة الباردة الممطرة، فقضت ليلة مسهدة، وحين خرجت في الصباح من هذا الحصار المناخي، حاصرها الصيادون، ثم طاردتها الكلاب، وحين أدركت ألا سبيل إلى الفرار قررت الدفاع عن نفسها، وخرجت منتصرة في النهاية بعد صراع مرير من أجل الحياة. ألم يسقط لبيد على وصفه لهذه البقرة الثكلى إحساسه بضرورة الكفاح وقسوة الحياة وتسلط الأقدار، وبأن الكائن الحي لا نجاة له من نفسه، فكلما خلص من هم وقع في هم آخر ومشكلة أخرى[2]. هكذا نرى في هاتين اللوحتين الاستطراديتين من الوصف تمثيلًا لشخصية لبيد ولنفسيته البدوية المتأثرة ببيئته القاسية وبوضعه الاجتماعي، وهو السيد المثقل بهموم القبيلة ومقارعة الخصوم، والزعيم المتحفظ الذي لا ينبغي له أن يبوح مباشرة بإحباطاته وهمومه وإحساساته، فيختار أن يزيحها عن كاهله بإسقاطها على الحيوان. ولأن التشبيه الاستطرادي هنا يؤدي وظيفة نفسية متعلقة بشخصية لبيد، فقد جاء هذا التشبيه على

---

(1) موسوعة الشعر العربي، مجلد 2، ص 467 - 471. انظر المقدمة التي كتبها المؤلفون عن لبيد وعن معلقته على هذه الصفحات.

(2) موسوعة الشعر، مجلد 2، ص 469 - 470.

أكمل صورة في الشعر الجاهلي. وأرى أيضًا أن محافظة لبيد في معلقته على التشبيه الاستطرادي يعكس حرصه على التقاليد الفنية التي يجب أن ينصاع لها زعيم مثله؛ لأنها جزء من تقاليد المجتمع وثقافته العامة.

وإذا كانت مراعاة الأصول والتقاليد الفنية جزءًا من مستلزمات الشخصية المنتمية والملتزمة والمحافظة، فإننا نرى لبيدًا ينهي معلقته بالفخر الذي يشكل في العادة الوحدة التكوينية الأخيرة في القصيدة النمطية ذات البنية الثلاثية. والفخر في معلقة لبيد يتشكل من جزأين متتاليين، أولها الفخر الفردي وثانيهما الفخر القبلي، وهذا يعني أن الفخر قد جاء هنا في صورته النموذجية التامة، كما يعني أن سيد القوم وزعيمهم يجب أن يكون شديد الاعتزاز بنفسه وبقومه معًا، فلا معنى لسيد وزعيم بلا قوم ملتزمين ينصرونه، ولا معنى لقوم دون سيد يجمع أمرهم ويوحِّد كلمتهم. في الفخر الشخصي يعود لبيد لما انقطع من الحديث عن توتر علاقته بنوار التي يبدو أنها ترفضه وتبتعد عنه وتحاول النيل من مكانته الاجتماعية؛ وإذ يدرك أن السيد القوي لا ينبغي له أن يضعف أو ينهار أمام عصيان المرأة، نراه يهددها بالتأكيد على صفات الحزم والصرامة التي يجب أن يتحلى بها سيد مثله، فهو يقول إن نوار لا تدري بأنني من الحزم بحيث أصل العلاقة وأقطعها متى شئت، ومن العزم بحيث أترك الأماكن والمواقف التي لا أرضى عنها، ومن الفتوة والنبل بحيث أعاقر الخمرة وأغلي ثمنها وأستمع إلى غناء القينات وأجذبهن إليّ. قد يكون في الفخر بمعاقرة الخمرة والجلوس إلى القينات وسماع الغناء ما يوحي بالتناقض مع شخصية السيد الوقور المتعقل، ولكن الأمر ليس كذلك في المجتمع الجاهلي، إذ إن في ممارسة هذه الأمور دلالة على نبل الشخصية وكرمها وأرستقراطيتها؛ كما أنه فخر ينطلق فيما يبدو من عقدة خاصة، ووراؤه الرد على تلك الفتاة التي ترفضه وتظن أنه شيخ متزمت لا قبل له بممارسة ما يمارسه فتيان العرب المتحررين من سطوة التقاليد. ويبدو، على أية حال أن إحساس

لبيد بأنه قد تمادى قليلًا في الفخر بأشياء قد تطعن في شخصيته العامة المحافظة جعله ينفلت من هذه الدائرة الضيقة إلى الفخر بما هو صميم شخصية سيد القبيلة؛ ومن هذه الصفات الفخر بالفروسية وسرى الليل ونحر الجزور وإطعام الضيوف والجيران والمطفلات والحوامل، وخاصة في أوقات الشدة والظروف الصعبة، فهو رئيس قومه ورئيس مؤسستهم القبلية التي تقدم لهم الخدمات في أوقات الأزمات. ثم ينطلق لبيد من الفخر بذاته إلى الاعتزاز بقومه، فيقول إنهم كرماء أجواد، يطبخون اللحم المتراكم في قدور ضخمة ويقدمونه للمحتاجين من أبناء القبيلة، وهم قوم ملتزمون بسنن القبيلة وأعرافها، يحفظون حقوقها ويدافعون عنها في كل المواقف والمحافل، منهم المضحون بمصالحهم في سبيلها، ومنهم السعاة والفوارس والحكام؛ ولكنهم بطبيعة الحال ليسوا متساوين في الدرجة؛ بل إن منهم من لا يتسم بالروح الاجتماعية، فيتنصل من واجباته ويهضم حقوق غيره، وهو يحذرهم من هذه السلبيات. هكذا نرى لبيدًا يتحدث عن قومه بـ «واو الجماعة» في نغمة تسودها الواقعية والاعتدال والهدوء، وهو بهذا يشكل مفارقة مع عمرو بن كلثوم الذي يستخدم «نا» المتكلمين، ويتحدث عن شجاعة قومه وعنفهم وبطشهم في الحروب بنغمة شديدة الصخب والضجيج والعنجهية.

هكذا نرى، في التحليل الأخير، كيف جاءت معلقة لبيد ذات بنية ثلاثية نموذجية (نسيب، ناقة، فخر) لكي تمثل شخصية نموذجية هي شخصية السيد البدوي المنتمي إلى المؤسسة القبلية، الملتزم بسننها وقيمها وتقاليدها الاجتماعية والفنية؛ ولم يخرج لبيد عن تفاصيل البنية النمطية إلا بشكل جزئي وطفيف، وذلك في النسيب الذي حذف منه الغزل الحسي تمامًا؛ لأنه يتعارض مع شخصية الشيخ البدوي الوقور؛ ولكنه التزم بالمحافظة على الوحدة الثانية المتعلقة بوصف الناقة والتشبيه الاستطرادي المتفرع منها وأطال فيها بحيث جاءت على أتم صورها في الشعر الجاهلي. إن حرصه على وصف

الناقة يعكس التزامه بالتقاليد الفنية، أما إطالته في الوصف الاستطرادي فلأنه يؤدي لديه وظيفة نفسية هي التخفف من مشاعر الخوف و الحذر والقلق والصراع بإسقاطها على الحيوان. كما حافظ لبيد على الفخر بنوعيه في الوحدة الختامية لكي يعكس من خلاله التزامه والتزام قومه بقيم القبيلة وسننها. وأعرافها وتقاليدها. إن إحساس لبيد بمكانته الاجتماعية سيدًا لقومه قد فرض عليه أن يكون مستحفظًا بحيث لا يكاد يفصح بشيء من مشكلته الخاصة مع نوار إلا من خلال تأكيده على حزمه وعزمه وواقعيته في بناء العلاقات، وبحيث لا نحس بصراعه الشخصي مع الخصوم إلا من خلال تلك المعادلات الموضوعية الرمزية المتوارية خلف وصف الحيوان. فهذه المعلقة إذًا تقدم لنا شخصية واضحة ومتميزة ومختلفة كل الاختلاف عن شخصية الصعلوك الذي حطم النموذج لأنه لا يمثل الهابط في قاع الهرم الاجتماعي؛ وهي مختلفة أيضًا عن شخصية الأمير الذي حطم البنية النمطية لأنها لا تمثل المعتلي على رأس الهرم والذي يشكل الجنس جل اهتماماته. أما لبيد فهو في وسط التركيبة الاجتماعية القبلية، بل هو ممثلها المدافع عنها، ولهذا جاءت نموذجية البنية في معلقته محصلة طبيعية لوضعه النفسي والاجتماعي.

4- زهير ومعلقته:

هو زهير بن أبي سلمى، من قبيلة مزينة التي يبدو أنها كانت ذراع القبائل المضرية الممتدة إلى جبال المدينة والحجاز، وكانت مجاورة من ناحية الشرق لغطفان وذبيان المضريتان وحليفة لهما ضد عبس في تلك الحروب الطاحنة التي شهدها زهير وسجل بعض أحداثها في معلقته. وكانت لوالد زهير، ربيعة بن رباح، خؤولة في بني مرة من ذبيان، لذا قرر على أثر خلاف مع قبيلته أن يتركهم ويعيش بأسرته مع أخواله في بلاد

قطفان[1]. فلا غرابة إذًا أن يهتم زهير بقضية الصلح وإيقاف تلك الحرب الطاحنة التي كانت رحاها تدور بين قبائل مضرية، وقبيلته جزء منها وطرف فيها، وكان هو يعيش على أرضها ويشهد أحداثها وويلاتها. وكان موقف زهير من الحياد والإنصاف بحيث دان رجلًا من قبيلته (حصين بن ضمضم) حين أضمر نقض الصلح بعد إبرامه وقتل رجلًا من عبس ثأرًا لأخيه[2].

ويبدو من أخبار زهير وأشعاره، على أية حال، أنه كان ذا شخصية إصلاحية، محبًّا للخير، قانعًا بقسمة الحياة والمصير، لا يرى في الوجود عاهة ولا نقصًا، ولا تعتريه الانفعالات الوجودية الحادة التي كانت تؤرق طرفة وتعصف بكيانه. وبعد وفاة والده، عاش زهير في بيت زوج أمه الثاني الشاعر المعروف أوس بن حجر الذي كان رأس مدرسة الصنعة وعبيد الشعر التي سوف نرى آثارها في معلقته. ومما يدل على حرص زهير نفسه على إتقان الصنعة الشعرية أنه كان معروفًا بـ «صاحب الحوليات»، وقد كان في الواقع قطب مدرسة الصنعة وأكبر شعرائها. فهذا على وجه التقريب هو كل ما نستطيع أن نستشفه من أخباره وأشعاره عن نشأته وخصائصه الشخصية والفنية.

هذه الخصائص الشخصية والفنية هي التي سوف نرى تجلياتها بارزة في شعره عمومًا، وخاصة في بنية معلقته التي تتشكل من ثلاث وحدات تكوينية هي: النسيب في الوحدة الأولى (1–15)؛ والإشادة بمساعي السيدين في خطاب السلم والحرب في الوحدة الثانية (16–47)؛ ثم خطاب الحكمة والمثل في الوحدة الأخيرة (48–60)[3]؛

---

(1) موسوعة الشعر، مجلد 2، ص 309.

(2) انظر الإشارة إلى حادثة حصين بن ضمضم في الأبيات 34 – 39 من المعلقة.

(3) انظر نص المعلقة: موسوعة الشعر، مجلد 2، ص 312– 325.

من الواضح أن الشاعر هنا قد غير محتويات البنية الثلاثية النموذجية التي رأيناها في معلقة لبيد وعدل عنها عدولًا بينًا، فلم يُبق إلا على النسيب في رأس القصيدة، ثم حذف من جسدها وصف الناقة في الوحدة الوسطى والفخر في الوحدة الختامية. والنسيب يتشكل هنا من عنصرين هما الطللية (1–6)، ثم وصف الظعائن (7–15). وليس غريبًا أن تأتي الطللية في معظم القصائد متبوعة بالظعائن، فهو نسق يدل على إحساس غامض مختزن في العقل الباطن الجمعي بأن الخراب والهدم الذي تمثله الطللية يعقبه التشرد والرحيل الذي تمثله الظعينة؛ ولأن خراب الدار ورحيل أهلها كان بسبب القحل، حرص زهير على إيصال الظعائن المرتحلة إلى الماء وجعلها تخيم وتستقر عليه في مشروع إعادة بناء الحضارة وتجديدها. والأهم من هذا كله في الدلالة على شخصية الشاعر أن الاستطالة في هذين العنصرين (خمسة عشر بيتًا) قد أتت على حساب العنصر الثالث في النسيب، وهو الغزل الحسي المحذوف كليًا في هذه المعلقة. وفي خلو النسيب من الغزل الحسي دلالة واضحة على شخصية رجل مسن من سماته التعقل والوقار والابتعاد عن سفه الصبا وطيش الشباب. وإذًا فحتى الوحدة الأولى التي بدا زهير فيها منصاعًا لمتطلبات البنية النمطية التي تفرض الابتداء بالنسيب، رأينا في حديثه عنها ما ينسجم مع الصورة الشخصية العامة المتمثلة في أخباره وأشعاره. والحقيقة أن ابتعاد زهير عن الغزل الحسي يجعله قريبًا من لبيد، فكلاهما في الواقع يمثلان شخصية السيد البدوي المحافظ، وإن كان لبيد أكثر شبابية واستعدادًا للمشاركة في اللهو إذ رأيناه يتفاخر بمعاقرة الخمرة وجذب القينات وسماع الغناء، أما زهير فقد كان فيها يبدو شيخًا متقدمًا في السن حين نظم هذه القصيدة، ولهذا قال إن جمال النساء لا يهمه؛ ولكنه مع هذا يرى فيه منظرًا أنيقًا يعجب الشاب اللطيف والناظر المتوسم، وهذا التقرير البارد الذي تنعدم فيه حرارة الجنس هو كل ما نجده في نسيبه من دلالة على الغزل.

وفي الوحدة الثانية من المعلقة حذف زهير خطاب الناقة والتشبيه الاستطرادي المتفرع منها، وأحل محله الحديث عن قضية اجتماعية وسياسية ملحة أراد أن يوفر لها أكبر قدر من طاقته الشعرية، تلك هي قضية الحرب التي حصدت الرجال، وأكلت الأخضر واليابس، وهي تهدد الاستقرار الذي ينشده شاعر القوم حين أوصل الظعائن المرتحلة إلى الماء وجعلها تخيم عليه وتستقر حوله، فلا استقرار بلا ماء ولا حياة مع إراقة الدماء بسبب الحروب؛ ولكن الناس الآن ينعمون بالسلم بفضل المساعي الاجتماعية الخيرة التي بذلها السيدان اللذان تحملا ديات القتلى وضحيا بكل أموالهما في سبيل تحقيق السلم، والخوف كل الخوف من أولئك الذين يضمرون في نفوسهم الغدر وإشعال نار الحرب من جديد. لقد ظهر زهير في هذا الجزء بمظهر الشاعر العقلاني الملتزم بقضية قومه، والإعلامي النزيه المحتفل بالجهود السليمة، الداعية إلى الصلح، المنفر من التناحر والاقتتال، والمصور للقوم فوائد السلم وبشاعة الحرب حين تُبعث فتشتعل، وتطحن الرجال، وتلد أجيال الشؤم، وتنتج الأحقاد، لا الفواكه والثمار.

لقد أحسّ زهير بخطورة الواقع الاجتماعي، وشعر بأن الواقع الفني يجب أن يتغير تبعًا له، ولهذا حذف وصف الناقة، فلا مجال للوصف والاستطراد وإظهار البراعة الفنية. فإذا كان السادة يضحون بأموالهم في سبيل الصلح، فلا يسع شاعر القوم إلا أن يشارك بلسانه الشعري في تحقيق الغاية نفسها. إن شخصية المصلح الاجتماعي الداعي إلى السلم التي رأيناها في هذه الوحدة تتطابق وتنسجم تمامًا مع سمات الحشمة والوقار والمحافظة التي رأيناها بصورة غير مباشرة في الوحدة الأولى التي تخلص فيها زهير من الغزل الحسي.

أما الوحدة الثالثة فهي عبارة عن حكم وأمثال أحلها زهير محل الفخر الذي يشكل الغرض النهائي في العادة. لقد ظهر زهير بمظهر الشيخ الكبير الذي بلغ

الثمانين، وهو الآن يضع بين يدي قومه عصارة تجاربه في الحياة وملاحظاته حول أخلاق الناس وطبائع البشر في أوجز عبارة وأحلى نظم؛ وهو حين يؤكد تقدمه في السن في نهاية خطاب الحرب وبداية خطاب الحكمة، فإنه يضفي على ما يقوله شيئًا من المصداقية والشرعية في الخطاب السابق والخطاب اللاحق، فعلى القوم أن يصغوا إلى هذا الشيخ المسن حين يرغبهم في السلم وينفرهم من الحرب وحين يملي عليهم خلاصة تجاربه وملاحظاته حول الحياة والناس. وإذا فنحن في كل أجزاء المعلقة أمام شخصية موحدة تعرض رجلًا مسنًا يتسم بالجد والمحافظة، فرض عليه وقاره أن يتخلص من الغزل الحسي في الوحدة الأولى، وفرض عليه التزامه وطبيعته الإصلاحية الحديث عن قضية قومه مشيدًا بمساعي رجالها، مرغبًا في الصلح وداعية إليه، ومبغضًا في الحرب والاقتتال؛ كما فرض عليه علو سنه ونظرته الواقعية أن يطرح بين يدي قومه خلاصة تجاربه وملاحظاته حول حقيقة الحياة وطبيعة البشر.

تلك باختصار هي شخصية زهير من الناحيتين النفسية والاجتماعية، كما تظهر في معلقته. أما فيما يتعلق بشخصيته الفنية، فقد بدا زهير منشغلًا في هذه المعلقة بالذات بقضية اجتماعية خطيرة لا تسمح له باستعراض أكبر قدر من البراعة الفنية، ومع هذا ظهرت ملامح الصنعة على مستويات عدة أولها: استواء النظم ودقته الموسيقية، ونستطيع أن نمثل له بالبيتين الأول والثاني، إذ نلاحظ في نظمهما دقة صوتية خاصة تتمثل في تعاقب الهمزة مع الميم في نظم البيت الأول وتكرار الراء بشكل يلفت النظر في البيت الثاني، وثاني ملامح الصنعة استطالة الخطاب الشعري مع العناية بالتفاصيل الدقيقة، ويمكن التمثيل له بخطاب الظعائن الذي نرى فيه زهيرًا يتابع بنظره مسار القافلة من نقطة البداية حتى وصولها إلى الماء واستقرارها حوله، وهو خلال ذلك يذكر أدق التفاصيل من الستر الخفيفة والأغطية الوردية إلى فتات العهن إلى تعديد الديار التي مرت بها الظعائن؛ وثالثها العناية بالصورة الاستعارية والكنائية المادية بدلًا

من التشبيه ، وقد ظهر هذا الملمح التصويري في عبارات كثيرة منها على سبيل المثال: (وضعن حصي الحاضر المتخيم، تبزل ما بين الشيرة بالدم، سحيل ومبرم، دقوا عطر منشم، يستبح كنزًا من المجد، تُعفى الكلوم بالمئين، حيث ألقت رحلها أم قشعم، يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم)، كما ظهرت العبارة التصويرية في تلك الصور المتلاحقة التي تجسد بشاعة الحرب في النار التي تبعث فتشتعل، والرحى التي تطحن، والأم التي تلد أولاد الشؤم، والحرب التي لا تنتج الحبوب والثمار بل الأحقاد والدماء. ورابعها قدرة زهير العجيبة على صياغة الحكمة المركزة والمثل وتكثيف الملاحظة الدقيقة في أوجز عبارة وأعذب نظم، وهذا ما نراه في أبيات الوحدة الأخيرة من المعلقة.

هكذا نرى في التحليل كيف تُظهر خصوصية البنية ومضامين الخطاب الشعري وطريقة الأداء اللغوي خصوصية صاحب هذه المعلقة وتفرده بسماته الشخصية والفنية التي تجعله مختلفًا عن كل الشخصيات في المعلقات السابقة. هناك في الواقع تقارب بين شخصية زهير وشخصية لبيد، غير أن هذا طبيعي لتقارب ظروف البيئة والثقافة والمستوى الاجتماعي، ولكن زهيرًا ليس لبيدًا قطعًا ولا تشبه معلقته معلقة لبيد في بنيتها ووحداتها التكوينية وفي أسلوبها. لقد كان لبيد سيد القوم وزعيمهم، ولهذا فرض عليه وضعه القانوني أن يحافظ على البنية النمطية وأن يفخر بنفسه وبقومه؛ أما زهير فقد كان يقف أمام قضية اجتماعية خطيرة تهدد القبائل بالفناء، ولهذا لم يجد في معلقته مكانًا للناقة ولا للفخر، فوقف موقف المصلح والداعية إلى السلم وأبدى إعجابه بتضحيات سادة القوم. فالفرق بينهما إذاً هو الفرق بين الزعيم المنحاز لنفسه ولقومه وبين المصلح الاجتماعي المحايد والمعجب بتضحيات السادة في سبيل الصالح العام. كما أننا لا نرى عند لبيد ملامح تلك الصنعة الشعرية التي رأيناها على عدة مستويات في معلقة زهير.

5 – عنترة ومعلقته:

وُلِدَ عنترة من أمةٍ حبشية سباها أبوه، فجاء عنترة متلبسًا بالملامح الأفريقية في لون بشرته وفي شفته الغليظة المشقوقة حتى لُقِّب بعنترة «الفلحاء» وعُدَّ من أغربة العرب. وكان من عادة العرب أن تتنكر لأبنائها من الإماء ولا تعترف بانتمائهم إليها.

هكذا شبّ عنترة والقوم يحتقرونه ويضائلون من قدره، فتولد لديه إحساس مرير بظلم مجتمعه وعنصريته. ولقد تضاعف هذا الإحساس بالظلم والعنصرية في حبه لابنة عمه عبلة؛ إذ رفض عمه أن يقبل به زوجًا لابنته لأنه يراه غير كفء لها، غير أن عنترة كان يحس في قرارة نفسه أنه من حيث الكفاءة الشخصية أفضل من القوم الذين يحتقرونه ولا فضل لهم عليه إلا من وجهة اللون والأصل[1]. ومن هنا تربت في نفسه عقدة مزدوجة مركبة من الإحساس بضعة الأصل واللون من ناحية ومن الشعور بالتفوق من ناحية أخرى، وذلك أن إحساسه بالدونية قد دفعه إلى السعي الحثيث في أعمال الفروسية والبطولة الفردية لتعويض النقص، حتى ساوى القوم ثم تجاوزهم فتحول مركب النقص إلى إحساس بالعظمة والتفوق. ومع هذا لم يخرج عنترة عن دائرة المنظومة القبلية ولم يناصب قومه العداء كما فعل الشنفرى، بل ظل يحتج ويناهض العنصرية من داخل القبيلة التي حرص على انتمائه إليها والتزم بالدفاع عنها، ولهذا لا نرى في عمله الشعري كسرًا للنظام الفني التقليدي ولا خروجًا جذريًا عليه كما في لامية العرب، بل جاءت معلقته ذات بنية نمطية قريبة من بنية النموذج، إذ تتشكل من ثلاث وحدات هي: النسيب (1-21)؛ والناقة (22-33)؛ والفخر البطولي (34-75)[2]. وليس في نسيب عنترة ما يلفت النظر سوى ما نلاحظه فيه من

---

(1) انظر: إيليا حاوي، فن الفخر، ط 1 (بيروت: منشورات دار الشرق الجديد، 1960م)، ص 14.

(2) انظر نص المعلقة في: موسوعة الشعر...، مجلد 1، ص 524- 536.

استحضار وتكرار لاسم عبلة، مما قد يشير إلى صدق حبه لها؛ ويبدو أن هذه العاطفة الحقيقية الصادقة كانت وراء ما نراه في نسيب عنترة من ميل واضح إلى التعفف والابتعاد عن الحسية المكشوفة المنطلقة من التحديق في أعضاء المرأة؛ وفي خلو النسيب من الشبق دلالة أولية على أخلاق الفروسية التي تمثلها شخصية عنترة، وفي حديث عنترة عن علاقته بها ما يشير إلى أن حبه لها كان حتمية وقع في أسرها ولا فكاك له منها، وهذا يجعله أقرب إلى العذريين منه إلى سائر شعراء الجاهلية.

أما الوحدة الثانية، فإن وضع الناقة عند عنترة يعرض اختلافًا دقيقًا عن وضعها عند سائر شعراء الجاهلية، لقد جرت العادة على أن تمثل الناقة حركة ابتعاد عن النسيب عبر الانتقال من أنثى الإنسان إلى أنثى الحيوان ، فلبيد – على سبيل المثال – يقرر أنه سيقطع علاقته بنوار التي تعرض وصلها بالارتحال على ظهر تلك الناقة التي أنضتها الأسفار. أما ناقة عنترة فهي تمثل حركة باتجاه عبلة، وقوتها وسرعتها تهمه لأنها تقربه من عبلة وتصله بها، فهو يقول في مستهل وحدة الناقة "هل تبلغني دارها شدنية" وبهذا تغدو الناقة عند عنترة ارتدادًا إلى النسيب بعد أن كانت في سائر القصائد الجاهلية تخلصًا منه وانصرافًا عنه.

لقد ظهرت في وحدتي النسيب والناقة إشارات وسمات أولية دالة عمومًا على شخصية الفارس العاشق، ومنها كثرة استحضاره اسم عبلة، وتعففه عن التحديق في جسدها، وحتمية حبه لها، ومقارنته بين نومها على حشية ونومه على ظهر جواده، وهما كنايتان ورمزان دالان على وضعها الاجتماعي الناعم المستقر من ناحية ووضعه الخشن المتزعزع في علاقته بقبيلته من الناحية الأخرى. ولقد رأينا أن ناقة عنترة تمثل حركة ارتحال باتجاه عبلة، لا حركة ابتعاد عن الحبيبة كما هو الحال في سائر قصائد الشعر الجاهلي. هذه إشارات عامة قد نستشف منها دلالة أولية على شخصية من سماتها

الصدق والنبل والتحلي بأخلاق الفروسية، وهي لا تدل على خصوصية، ولكنها سمات أصيلة في شخصية عنترة، وسوف تظهر بوضوح فيما بعد. أما خصوصية الحالة النفسية والاجتماعية التي تميز بها عنترة في الشعر العربي فلا تظهر إلا في فخره بذاته في الوحدة الأخيرة من المعلقة، وذلك أنه فخر ينطلق من تلك العقدة المزدوجة المركبة من إحساسين متناقضين هما الإحساس بالدونية من جهة الأصل واللون والإحساس بالتفوق من جهة الكفاءة الشخصية. هذه الحالة النفسية المعقدة هي في أصل ما نشهده في شعره من شدة وتركيز على إظهار البطولة الفردية، ففخره خطاب شعري احتجاجي يحمل رسالة خاصة موجهة إلى أبيه وعمه وابنة عمه كي يعدوه واحدًا منهم ويقبلوا به زوجًا لابنتهم، وهو أيضًا خطاب يحمل رسالة عامة موجهة إلى مجتمعه القبلي كي يغير من نظرته العنصرية ويقيس الإنسان بكفاءته الشخصية، لا بأصله ولونه ومظهره الخارجي. ومن هنا فإن بطولة عنترة ليست من أجل البطولة، بل من أجل تحقيق الذات وإثبات الوجود[1]. وأول ما نلاحظه على فخر عنترة أنه فخر ذاتي بحت يتمركز حول الذات ويعلي من شأن الفرد على حساب الجماعة القبلية، ثم إنه خطاب يمتزج فيه الفخر بالغزل على نحو لا نجد له مثيلًا في الشعر الجاهلي[2]، فهو إذ يعرض بطولته يستحضر عبلة كثيرًا، يخاطبها ويناديها ويحتج أمامها ويُشهدها على بطولته. وقدراته الحربية، لعلها تجد في فروسيته الاستثنائية ما يدفعها إلى أن تُعجب به وتحبه، فهي حاضرة في ذهنه أبدًا حتى أثناء المواجهة مع الموت في لمعان السيوف.

ياعبلُ لو أبصرتني لرأيتني في الحرب أقدم كالهزبر الضيغم

ولقد ذكرتك والرماح نواهل مني وبيض الهند تقطر من دمي

---

(1) حاوي، فن الفخر، ص 15.

(2) حاوي، فن الفخر، ص 17.

فوددت تقبيل السيوف لأنها   لمعت كبارق ثغرك المتبسم

وفي فخره بنفسه أمامها ما يشير إلى إحساسه بأنه محتقر مهضوم وغير معترف بإنسانيته وكرامته الشخصية، ولذا نراه يطلب منها أن تثني عليه بما علمته عنه من أخلاق الفروسية، ونراه يحذرها ويحذر قومها من ظلمه واحتقاره. إن أخلاق الفروسية تفرض عليه أن يكون سمحًا مسالمًا وعادلًا، ولكنها تفرض عليه أيضًا أن يغضب أشد الغضب لكرامته وأن يثور في وجه الظلم والإهانة:

إن تغدقي دوني القناع فإنني   طب بأخذ الفارس المستلئم

أثني عليَّ بما علمت فإنني   سمح مخالقتي إذا لم أظلم

فإذا ظلمت فإن ظلمي باسل   مر مذاقته كطعم العلقم

وحين يدركه اليأس من عدالة إنسان القبيلة ومن قدراته على قياس الناس بجواهرهم لا بمظاهرهم، يستشهد الحيوان على بطولته التي لم تكن من أجل الغنائم والكسب المادي كما هو حال الجند من ذوي المصير التافه، بل من أجل إثبات الذات والتسامي على الإحساس بالنقص[1]، ومن هنا تغدو بطولة عنترة بطولة وجودية ذات مغزى نفسي متعلق بتحقيق ذاته وإثبات وجوده:

هـلا سـألت الخيـل يـا ابنـة مالـك   إن كنـت جاهلـة بـمـا لم تعلمـي

يخـبرك مـن شـهد الوقيعـة أنـنـي   أغـشى الـوغى وأعـف عنـد المغـنم

وعنترة لا يَقْدُم إلى المعركة كيفما اتفق، بل يتعامل معها بتوقيت محسوب النتائج وبخطة هدفها الانتقام من قومه قبل أعدائه، فهو ينتظر اللحظة التي يشتد فيها القتال

---

(1) حاوي، فن الفخر، ص 19.

ويرى قومه آخذين في الانكسار. في هذه اللحظة يقتحم عنترة ساحة الحرب كالإعصار، فيحوّل انكسار قومه إلى انتصار، وانتصار أعدائه إلى انكسار[1]. وهو بهذه الخطة يحقق انتصارين: انتصارًا على الأعداء، وانتصارًا أهم منه على قومه الذين يضطرون إلى الاعتراف بفضله وتفوقه قائلين «ما حمى الناس اليوم غير ابن الأمة». وهم بهذه العبارة يذكرونه بعقدته النفسية. غير أن استنجادهم به وتذامرهم أمامه ودعوتهم إياه أن يفعل شيئًا يحول به كفة الميزان لصالحهم يحمل ضمنًا اعترافًا بأنه أفضل منهم ومتفوق عليهم في الكفاءة الشخصية:

لما رأيت القوم أقبل جمعهم ... يتذامرون كررت غير مذمم

يدعون عنتر والرماح كأنها ... أشطان بئر في لبان الأدهم

ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها ... قيل الفوارس: ويك عنتر أقدم

وليس في فخر عنترة كله ما هو أدل على حقيقة أزمته النفسية من البيت الأخير (في القطعة السابقة) الذي يفصح عن حالة نفسية هي أشبه ما تكون بالمرض الذي لا شفاء ولا برء منه إلا بصراخ القوم أمامه وطلبهم منه أن يقدم وأن يندفع في القتال[2]. لماذا يطلب هؤلاء الأصلاء الأحرار من العبد أن ينصرهم اليوم وأن يعزز موقفهم وهم يعيرونه بالأمس؟ أليس في طلبهم النجدة منه دلالة على حاجتهم إليه واعتمادهم عليه وبأنه متفوق عليهم؟ هكذا لا شفاء ولا برء لابن الأمة من مرض الأصل واللون إلا بهذه الطريقة التي تقيس الإنسان بكفاءته الشخصية وتُعلي من شأن الفرد على حساب الجماعة.

---

(1) حاوي، فن الفخر، ص 20.

(2) حاوي، فن الفخر، ص 23.

ولكي نستكمل دائرة البحث في أبعاد تلك الأزمة التي ينطلق منها فخر عنترة، نورد الأبيات التالية من خارج المعلقة، لأنها تحمل دلالة صريحة على إحساس عنترة بوضاعة الأصل من جهة أخواله بالذات، كما تحمل دلالة صريحة أيضًا على أن الاعتصام بالبطولة هي وسيلته الوحيدة للتغلب على عقدة الأصل والتسامي فوقها. يقول عنترة في الأبيات التالية إن كفاءته الحربية العالية تجعله «خيرًا من معم مخول»، فعنترة يعرف أنه معم ولكنه ليس مخولًا، وهو يفخر بشطره الوراثي من أبيه، ولكن مشكلته أن شطره الظاهر في جسمه هو شطره الذي لم يرثه عن أبيه؛ وهو الشطر الذي اضطره إلى التعويض عنه «بالمنصل»، أي بالشدة في إظهار البطولة الفردية التي تُعلي من شأنه وتطامن من شأن قومه حين يجدون أنفسهم في «ضنك» أو في مأزق حربي لا سبيل لهم إلى الخروج منه إلا بعنترة:

وإذا الكتيبــة أحجمــت وتراجعــت ألفيــت خــيرًا مــن معــم مخــول

إني امــرؤ مــن خــير عــبس منــصبًا شــطري، وأحــمي ســائري بالمنــصل

إن يلحقــوا أكــرر وإن يــستلحموا أشــدد وإن يلفــوا بــضنك أنــزل

هكذا نرى في التحليل الأخير أن فخر عنترة في معلقته وفي سائر شعره له أبعاد نفسية خاصة متعلقة بأصله ولونه، فمشكلته موجودة معه تجري في دمه، وتظهر في لونه وملامح وجهه، ولا سبيل له إلى التسامي على هذه العقدة إلا من خلال الاعتصام بالبطولة يحقق بها ذاته ويثبت وجوده ويتعالى بها على القوم الذين يحتقرونه ثم يرفعون صرخات الاستغاثة به حين يحتمي وطيس القتال ويجدون أنفسهم في مأزق أو في «ضنك» على حد تعبيره. ومن هنا نرى أن الفخر البطولي عند عنترة يشكل خطابًا شعريًا إنسانيًا موجهًا إلى مقاومة العنصرية والعصبية القبلية، ولكنه مقاومة إيجابية حوارية مع قومه، وليست صدامية كمقاومة الشنفرى وسائر الشعراء

الصعاليك، فعنترة كان يرى أن لا خلاص له من قومه، وأن السبيل الأمثل لتغيير نظرتهم هو إثبات الذات والكفاءة الشخصية من خلال الاعتصام بالبطولة. إن فخر عنترة يحمل رسالة موحدة خلاصتها أن الإنسان بجوهره لا بأصله ولونه، وبفعله وكفاءته الذاتية لا بشكله ومظهره الخارجي. وهذه رسالة مبكرة في تاريخ حقوق الإنسان ومقاومة العنصرية، ومما له دلالة أن فخر عنترة يتمحور حول البطولة الفردية وحدها، ويخلو تمامًا من الفخر بقومه، بل إن فخره بكفاءته الفردية العالية يحمل إهانة غير مباشرة لقومه الأحرار الذين يستغيثون به ويهرعون إليه حين يجدون أنفسهم في «ضنك». ومن هنا نرى أن فخر عنترة يعرض علينا شخصية متفردة بملامحها وسماتها الخاصة التي تجعلها مختلفة تمامًا عن الشنفرى وامرئ القيس ولبيد وزهير. ويضيف كمال أبو ديب لما سبق نقطة هامة لابد من الإشارة إليها هنا لعلاقتها بخصوصية الفخر في معلقة عنترة، فهو يرى أن تفاخر عنترة بالقدرة على طعن الرجال وهتكهم يأتي بمثابة تعويض نفسي عن الاحتقان الجنسي المتمثل في العجز عن الوصول إلى المرأة، فالفعل البطولي تعويض عن عدم الفعل الجنسي أو هو تسامٍ بالطاقة الجنسية المحتجزة؛ فالمجتمع حين حرمه من عبلة وحللها لغيره جعله يتحول إلى قاتل يقتل الرجل عن حليلته انتقامًا لحرمانه هو[1]. وهذا في الواقع منطلق نفسي فريد للفخر البطولي يعكس الوضعية الخاصة لعنترة في تركيبة المجتمع الجاهلي.

6- طرفة: شاعر النزعة الوجودية:

لا يهمنا من سيرة طرفة وأخباره سوى ما يشكل إضاءة على معلقته في بنيتها وفي رؤيتها. تقول أخباره إنه نشأ يتيمًا، فقد أباه وهو صبي، وعاش مع أمه يعانيان معًا القسوة والظلم والاضطهاد من أعمامه. ولقد تلفع عصبه بالقنوط والأسى في كنف

---

(1) الرؤى المقنّعة، ص 277- 288.

تلك الوالدة الأرملة التي لم تكن تنظر إلى الحياة إلا بعين وجلة حزينة. ويبدو أن تلك النشأة البائسة قد أوردت في نفسه شعورًا عدميًا وحسًا حادًا بالتخاذل والبؤس"[1].

كما يبدو أن طرفة كان بطبيعة تكوينه النفسي ذا نزعة وجودية أصيلة جعلته مسرفًا ومتطرفًا في الشراب وفي طلب اللذة، فاعتراه بسبب ذلك الفقر والإحساس بالعزلة والاغتراب. ورجل هذا شأنه لابد أن تتسم شخصيته بالاضطراب والتناقض والقلق وعدم التوازن. والحقيقة أن هذه الخصائص في شخصية طرفة قد تركت بصماتها واضحة على صفحة معلقته، فبينما يرتفع في أجزاء من فخره إلى ذرى عالية من أصالة الرؤية وشمولية الموقف الوجودي وحرارة الانفعال الأصيل، نراه ينحدر في نسيبه إلى قاع النمطية، وينحدر في وصف الناقة إلى برودة العناية بالتفاصيل الدقيقة المملة. وحين نأتي الآن إلى الحديث عن بنية المعلقة بشيء من التفصيل، نجد أنها تتشكل من ثلاثة أجزاء هي: النسيب، ووصف الناقة، ثم الفخر[2]؛ فهي إذًا بنية نمطية تمثل النموذج أو تقترب منه إلى أبعد الحدود. غير أن العلاقة بين أجزاء النص ووحداته الأساسية والفرعية تتسم بالتفكك، فهو ينتقل من جزء إلى الجزء الذي يليه دون رابطة أو سببيه، بحيث تبدو وحدات المعلقة كأنها خزانات منفصل بعضها عن البعض الأخر ، كما تتباين في تلك الوحدات مستويات الرؤية بين النمطية والإبداع تباينًا واضحًا. ولقد أتى النسيب كله في عشرة أبيات، خصص منها بيتين فقط هما المطلع والذي يليه للطللية، وثلاثة لوصف الظعائن، وخمسة للغزل الحسي. وفي بنية النسيب هذه شيء من الخلل وعدم التناسب؛ إذ لا تشكل الطللية من مساحته سوى بيتين، وهي في العادة أهم وأكبر عنصر من عناصر النسيب؛ وليس في وصف الظعائن ما

---

(1) حاوي، فن الفخر، ص 31.

(2) انظر نص المعلقة في: موسوعة الشعر، مجلد 2، ص 390 - 410.

يلفت النظر سوى قصره أيضًا ودلالته على بيئة الشاعر المحلية، إذ تنطلق التشبيهات من حقل دلالي موحد مرتبط بالسفن والبحر والنخيل، وهذا مرده في الظاهر إلى نشأة الشاعر في منطقة البحرين القديمة حيث تزحف الصحراء بنخيلها على البحر وسفنه؛ ولا شيء في الغزل الحسي أيضًا سوى التركيز على الألق والنورانية في الوجه والأسنان والشفتين، دون التفات إلى مواطن الفتنة والإغراء في بقية أعضاء الجسد. هكذا يتميز النسيب عمومًا بقصره النسبي، وبسرعة الانتقال من عنصر إلى العنصر الذي يليه. والحقيقة أن وحدة النسيب كلها ضعيفة الدلالة على شخصية طرفة، غير أننا قد نرى في قصر الأجزاء وعدم تناسبها ما يحمل دلالة أولية على نفسية قلقة وغير مستقرة.

أما وصف الناقة فهو غريب حقًّا في بابه، وليس ذلك بسبب طوله الممل (30 بيتًا)، في مقابل قصر النسيب، وإنما أيضًا بسبب اختلافه عن طبيعة أسلوب الوصف المتعلق بالناقة عند الجاهليين، فقد جرى التقليد الفني على ألا يشكل الوصف المباشر للناقة أكثر من بيتين أو ثلاثة، ثم ينتقل الشاعر من وصف الناقة إلى وصف حيوانات الصحراء، على سبيل التشبيه الاستطرادي، جاعلًا المشبه به هو الدائرة الأوسع والأهم على النحو الذي رأيناه في معلقة لبيد بصورة نموذجية. غير أن طرفة هنا خالف تقنية التشبيه الاستطرادي، وجعل الأبيات كلها وصفًا مباشرًا للناقة وأطال فيه إطالة مملة تقوم على التشبيهات النسخية، ويخلو الوصف أو يكاد من التلوين النفسي والمعادلات الموضوعية. ولقد وقف بعض النقاد حيارى أمام هذه الظاهرة[1]؛ كيف يمكن لشاعر شغلته في فخره فكرة الوجود ووصل إلى ذرى عالية من أصالة التعبير عن النزعة الوجودية أن يجد في طاقته الشعرية ما يجعله يخصص تلك المساحة الكبيرة لوصف الناقة! وأحسب ألا غرابة في هذا التفاوت الفني، بل الغريب ألا نجده،

---

(1) موسوعة الشعر، مجلد 2، ص 386.

وليس وصف الناقة على هذه الصورة جزءًا دخيلًا على المعلقة؛ لأن الاضطراب في بنية المعلقة وتفاوت أجزائها بين القصر المخل والطول الممل إنما هو صدى للاضطراب في نفسية طرفة ولتفاوت لحظاته الشعورية بين الصحو والنشوة.

على أن الجزء الذي ظهرت فيه شخصية طرفة على حقيقتها وبسماتها الخاصة التي جعلته يمثل حالة متميزة في الشعر الجاهلي إنما هو الفخر في الجزء الأخير من المعلقة، فهو فخر يكاد يكون فريدًا في تعبيره عن نزعة وجودية أصيلة ومتكاملة الأطراف. وقد يكون من المفيد أن نمهد للحديث عن النزعة الوجودية عند طرفة بكلمة موجزة عن المذهب الوجودي كما أفهمه. فالوجودية قامت أساسًا على نقض المعتقد الإفلاطوني الذي يرى أن أشياء الوجود الظاهرة ما هي إلا صورة ونماذج لأنماط عليا خفية، أي أن هناك حقيقة للوجود غير هذه الصورة التي نراها في الظاهر. ثم جاء الوجوديون فقالوا: بل إن هذا الوجود الذي نعيشه هو الحقيقة وهو الأصل، وما عداه صورة له. إن غريزة حب البقاء والخلود هي التي دفعت الإنسان إلى خلق فكرة الإله والحياة الأخرى لكي ينتصر بها على الفناء والعدم. يقول سارتر إن الحياة «مغامرة وجودية فاشلة»، ويقول أحدهم: «ها أنا ذا أولد اليوم لكي أموت غدًا». وما دام أن هذه الحياة الفانية هي كل ما نملك، فعلى المرء أن يحقق ذاته بكل الطرق الممكنة، ومن هنا أصبح الوجوديون أكبر المدافعين عن الحرية الفردية. ولقد قاد الفكر العدمي كثيرًا من المؤمنين به إلى قناعة مسلكية بضرورة أن يعيش الإنسان ليومه وللحظته الحاضرة وأن يبادر إلى اقتناص اللذة تحت وطأة الإحساس بالموت وبتفاهة الحياة التي تنتهي إلى العدم. وما دامت الحياة تافهة، فإن أعظم ذنب يرتكبه الإنسان في حق ذاته هو الحرص عليها والندم على ما يحصل له فيها.

وحين نعود الآن إلى طرفة، نراه يستهل فخره بتلك الأبيات التي يعلن فيها تمسكه والتزامه بالواجب الاجتماعي الذي يفرض عليه النخوة والنجدة وقرى الأضياف والتضحية بالذات في سبيل القوم، فهذه كلها واجبات لا يتهرب منها فتى أصيل وفارس مثله تفرض عليه أخلاق الفروسية أن يكون فاعلًا ومشاركًا في الصالح العام. والحقيقة أن تفاخر طرفة بهذه الفضائل النمطية المتكررة في كلاسيكية الفخر الجاهلي تجعله يبدو واحدًا من قومه، وابن بيئته وعصره، ولا يكاد يختلف عن سائر الجاهليين في شيء[1]. غير أنه إذ يطرح بين يدي فخره التزامه بتلك الفضائل، إنما يريد أن يؤكد قناعته بأنه لا يرى تناقضًا بين التزام الإنسان بالواجب الاجتماعي وبين حقه الشخصي في أن يعيش حياته بحرية على النحو الذي يراه يحقق ذاته، فالجانب الفردي في الإنسان لا يلغي الاجتماعي، والخاص لا يلغي العام. ولهذا نراه في حلقة القوم مشاركًا وفي الحوانيت متفردًا بذاته. إن «الحوانيت» تمثل ما هو اختيار فردي وخاص. ولقد أتت هذه اللفظة في نهاية الفخر العام بمثابة الشرارة التي أشعلت تباهيه بتشراب الخمور وإسرافه في الإنفاق على لذته في الأبيات التالية، وهنا تظهر بوادر الأزمة النفسية والاجتماعية التي يعيشها طرفة، إذ ينبري لنا بوجه الماجن العربيد المستهتر الذي أدمن الخمرة وتمادى في طلب الحسية حتى عزلته العشيرة وأفردته إفراد البعير الأجرب[2]، فهناك فيما يبدو علاقة جدلية بين تمادي طرفة في طلب اللذة وبين موقف الجماعة من سلوكه: فتماديه في طلب اللذة هو الذي جعل الجماعة تعزله وتفرده، كما أن تسلط الجماعة هو الذي جعله يتمادى في طلب اللذة المتمثلة في الخمرة والمرأة وسماع القينات؛ لأنه من خلال هذا الموقف المعاكس يحقق ذاته وينتصر لحريته الشخصية ضد عقلية المصادرة والاستلاب، وسنرى فيما بعد أن مذهب الإسراف الذي يحرص طرفة على

---

(1) حاوي، فن الفخر، ص 32.

(2) حاوي، فن الفخر، ص 33.

المجاهرة به يحمل في طياته رد فعل على عقلية المحافظة والحرص لدى الآخرين الذين يعيشون حياة رتيبة بعيدة عن لذة المغامرة والاقتحام. غير أن حرص طرفة على الظهور بوجه الماجن المستهتر ليس مجرد رد فعل على تسلط الجماعة على الفرد بقدر ما هو صدى لنفسية لم تتضح معالمها الحقيقية بعد، فليس ذلك الوجه الماجن العابث سوى قناع خارجي تختفي تحته قناعة نفسية واعية بالموقف الوجودي الذي عبر عنه بدقة وشمولية في الأبيات التالية، التي قد نعدها من طلائع التراث الوجودي العالمي:

ألا أيهـــذا اللائمـــي أحـــضر الـــوغى   وأن أشهد اللذات هـل أنـت مخلـدي

فــإن كنــت لا تــسطيع دفــع منيتــي   فــدعني أبادرهــا بــما ملكــت يــدي

يستحضر طرفة في هذين البيتين لائمًا افتراضيًا مستمدًا من الواقع، يسلك في الحياة طريق المحافظة والحرص، وهو بهذا يمثل النقيض المباشر لطرفة الذي يقود حياته على طريق المغامرة والاقتحام، في اتجاه مضاد لاتجاه ذلك اللائم. يدرك طرفة أن الانغماس في الملذات واقتحام ساحة الحرب طريقان مؤديان إلى الهلاك، ولهذا يسأل لائمه: هل تضمن لي الخلود إذ كففت عن المغامرة بحياتي في هذه الميادين المهلكة؟! أما إذا كان الموت آتٍ لا محالة، فما الفرق بين أن يموت الإنسان اليوم أو غدًا؟ إن أثمن ما في الحياة هو تلك اللحظات القصيرة من اللذة، فعلى الإنسان الحصيف أن يبذل كل ما ملكت يده في سبيلها. فالمسألة إذًا مسألة خلود غير متحقق، وهذا هو مصدر الإحساس بتفاهة الحياة، فما قيمة السعي المكدود وراء المال والجاه والسلطان إذا كان الموت سيحيلنا عن كل هذه الأشياء! وما أغبى الإنسان الذي يكدح ويستثمر ثم يموت تاركًا لمن بعده الاستمتاع بثمرة كده وتعبه طوال حياته! ومن هنا اختار طرفة أن يبادر الموت بكل ما ملكت يده، أي أن اليقين العدمي هو الذي دفعه إلى الانغماس في الشراب وإلى التمادي في طلب اللذة وإلى اقتحام الحياة بتهور ومغامرة تحت وطأة

إحساس مبرم بحتمية الموت وتفاهة الحياة. وبهذا يغدو فخر طرفة فخرًا وجوديًا يعاني مصير الأشياء ويرتبط بحقيقة الوجود وفهمه. ولعله في هذه الأبيات والتي تليها خرج عن فرديته ومحليته، وأصبح رمزًا لقلق الإنسان على مصيره ولوطأة الوجود عليه. لقد ظل طرفة يفكر ويتساءل عن معنى الحياة وسر الوجود، وحين عجز ولم يجد أمامه سوى الموت الفاغر تعقد والتبس وأيقن بباطل الحياة التي يحياها[1].

من هذين البيتين إذًا ندرك أن اليقين العدمي هو الذي جعل طرفة يرذل حياة المحافظة والحرص ويختار حياة الحرية والإسراف في طلب اللذة، وهو الذي جعله في الأبيات الثلاثة التالية المشهورة يلخص حياته في ثلاثة أمور هي الخمرة والمرأة والنجدة، ويقول إن موته لا يهمه في شيء لولا هذه الأمور الثلاثة التي هي «من لذة الفتى»، أي أن اللذة قد أصبحت هي المبدأ العام لديه، وما تلك الأمور الثلاثة سوى أوجه متعددة لتلك اللذة الواحدة التي يحرص على مبادرتها والمجاهرة بممارستها قبل الموت[2]. ولقد قدَّم الخمرة على كل تلك الأمور، لأنها هي بالذات التي تبث في نفسه النشوة والخدر، وهي التي تخفف عن كاهله وطأة الوعي والإدراك، وتدعه في غيبوبة عن ذلك العمر الذي لا جدوى منه[3]. ولهذا نراه في أبيات تاليه يجاهر بالاستمتاع بكل ما في الخمرة من إرواء ونشوة، متحديًا الآخر الذي يتبنى أسلوب المحافظة والحرص، مراهنًا على أنه سوف يبقى لماله ولجاهه إلى الأبد، وحقيقة الأمر هي أن الغني المتخم والفقير المعدم يتساويان تمامًا أمام الموت، فكلاهما يوضعان في حفرة ويُحثى عليهما التراب، ويوضع على قبريهما الصفائح نفسها، ولا يأخذان معهما إلى تلك الحفرة شيئًا مما جمعاه. ومما هو واضح في هذه الأبيات أن طرفة في فخره دائم الاستحضار للآخر،

---

(1) حاوي، فن الفخر، ص 36-37.

(2) حاوي، فن الفخر، ص 34-35.

(3) حاوي، فن الفخر، ص 37.

وهو يقصد به النمط التقليدي المحافظ والحريص الذي يسلك في الحياة مسلكًا مضادًا لمسلكه. فلعل مجاهرته بالتهادي والإسراف في اللذة إذًا ليست من أجل التفاخر والتباهي بقدر ما هي من أجل التصدي لنزعة المحافظة والحرص والتشدد عند قومه[1]، وهو بهذا يحتقر مصيرهم وقناعاتهم وأسلوبهم الحياتي التقليدي الغبي القائم على الحرص والخالي من لذة المغامرة والاقتحام خوفًا من الموت:

كـــريم يـــروِّي نفـــسه في حياتـــه ستعلم إن مُتنـا غـدًا أينـا الـصدي

أرى قـــبر نحـــام بخيـــل بمالـــه كقـــبر غـــوي في البطالـــة مفـــسد

تـــرى جثـــوتين مـــن تـــراب علـــيهما صـــفائح صـــم مـــن صـــفيح منـــضد

لقد جاءت الأبيات التي استعرضناها حتى الآن في سياق الفخر، ولكنها كلها تدور حول معنى الحياة والموت في ضوء نظرة وجودية ويقين عدمي. والحقيقة أن شبح الموت يحوم على أجواء فخره كله ، فهو في أبيات تالية يصور حتمية الموت مع تراخيه، فيشبه الإنسان بالدابة المربوطة في عنقها بأحد طرفي الحبل وطرفه الآخر معقود على يد صاحبها، فهي ترعى بحرية ظاهرية، مع أن الموت يطوق عنقها ويستطيع أن يشدها متى شاء، ولا مجال للإفلات منه. ويعود في بيت آخر إلى فكرة المساواة أمام الموت، فيقول إن الموت يترصد الكرام والبخلاء ويُفني عقائل أموال المتشددين والمسرفين. ويصور في بيت آخر تناقص العمر مع مرور الزمن، ويشبهه بالكنز الذي ينقص كل ليلة، لأن كل ليلة هي سحب من ذلك الرصيد. ويتعجب أخيرًا من شدة قرب «اليوم» الذي هو الحياة من «الغد» الذي هو الموت والعدم. ولقد تطابق الفرنسيون في هذه الفلذة الوجودية الأخيرة مع طرفة تطابقًا يكاد يكون حرفيًا،

(1) حاوي، فن الفخر، ص 35.

إذ تقول إحدى أدبياتهم. «ها أنا أولد اليوم لكي أموت غدًا»، وفي هذا التطابق دلالة على وحدة النزعة الوجودية مهما اختلفت منطلقاتها الفكرية والنفسية بحسب ظروف الثقافة الخاصة والبيئة المحلية. إن الإحساس بتفاهة الحياة وبعدم الفرق بين اليوم والغد قد دفعا بعض أصحاب النزعة الوجودية في العصر الحديث إلى معانقة الموت في الانتحار؛ وهذا في الواقع هو ما فعله طرفة بحياته حين أصر على تسليم تلك الرسالة التي حملها من النعمان إلى والي البحرين وهو يعلم أنها تتضمن حكمًا عليه بالإعدام، ولقد أصر طرفة على تنفيذ الحكم على الرغم من أن الوالي حاول أن يجد له مخرجًا[1]. وفي ضوء الموقف الوجودي واليقين العدمي الذي شاهدنا تجلياته في شعره، لا نستبعد أن تكون الحكاية واقعية أو قريبة من الواقع، وذلك لوجود علاقة جدلية بين الحكاية وبين النزعة الوجودية التي تجلت في المعلقة. وعلى افتراض أن الحكاية من نسج الخيال، إلا أنها على الأقل مبنية على فهم دقيق لطرفة الذي تحول خطاب الفخر عنده إلى رغبة داخلية في الموت تحت وطأة الإحساس بباطل الحياة وتفاهتها التي تثير «الغثيان»[2]؛ وليس من شك في أن الموقف الوجودي هو الذي فرض الموت على خطاب الفخر. ومن الأفضل أن ننسى النصف الثاني من فخر طرفة، فلقد انحدر طرفة في ذلك الجزء من ذرى التعبير عن موقف وجودي شامل وعميق إلى الحديث عن خلاف شخصي بينه وبين ابن عمه. وإذا كان لهذا الجزء من دلالة، فهي دلالته على الاضطراب والتفاوت الشديد في مستويات النظم، وهو سمة في شخصية طرفة تركت بصماتها الواضحة على بنية معلقته.

---

(1) انظر قصة الرسالة الملغومة في: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق عبد السلام هارون، ط4، (مصر: دار المعارف، 1400هـ)، ص 155 – 117.

(2) الإشارة هنا لقصة جان بول سارتر الشهيرة «الغثيان» التي تنطلق من رؤية وجودية وتعتبر الحياة غثيانًا.

ويجب أن نقول في التحليل الأخير إن ذلك الجزء من الفخر الذي عبر فيه طرفة عن موقف وجودي أصيل بدقة وشمولية وحرارة انفعال هو الذي ميّز طرفة وجعله شخصية فريدة وحفظ له مكانة خاصة في الشعر العربي القديم. إن خصوصية التعبير عن النزعة الوجودية هي التي جعلت طرفة لا يشبه شاعرًا من الشعراء الكبار الذين استعرضناهم، وجعلت معلقته لا تشبه معلقة أخرى أو نصًا آخر. وعلى الرغم من اشتراك عنترة وطرفة في خطاب الفخر بصفته العنصر البارز الذي ظهرت من خلاله شخصية كل واحد منهما على حقيقتها، إلا أن المنطلقات النفسية والاجتماعية للفخر عند كل منهما مختلفة تمامًا. لقد اعتصم عنترة في فخره الشخصي بالبطولة الحربية لكي يتسامى بها على عقدة الأصل واللون، وكان ذلك الاعتصام يحمل رسالة محددة لقومه مؤداها أن قيمة كل إنسان في كفاءته الشخصية وبطولته النفسية، أما الأصل واللون، فهما مظهران خارجيان لايمسان جوهر الإنسان في شيء، ومن هنا يمكن أن نعد عنترة من أوائل المناهضين للعنصرية والعصبية القبلية، أما طرفة فقد صدر في فخره الفردي عن نزعة وجودية تأصلت في نفسه بسبب ظروف التربية والنشأة البائسة ، وجاء فخره معبرًا عن الموقف الوجودي واليقين العدمي، ولهذا تمادى في طلب اللذة تحت وطأة الإحساس بالموت الذي صار شبحًا يحوم على أجواء فخره كله. أفلسنا نرى مفارقة واضحة في خطابي الفخر عند الشاعرين على الرغم من أنهما ينطلقان من الفخر الفردي الذي يستبعد القبيلة والجماعة؟ وإذا كان عنترة وطرفة قد اقتربا في معلقتيهما من بنية النموذج لأنهما لم يخرجا خروجًا جذريًا عن دائرة المؤسسة القبلية، فإنهما يشكلان مفارقة مع الشنفرى الذي يشترك معهما في خطاب الفخر الفردي، ولكن روح الخروج الجذري قد جعلته يحطم النموذج الفني ويدمر بنية القصيدة النمطية كما دمر بنية الحي في مقطوعة «الغارة». ويجب أن أقول في النهاية إن هذه المفارقات الدقيقة الواضحة بين شخصيات ثلاثة اشتركت كلها في خطاب يحمل تسمية واحدة

هي «الفخر الفردي» هي ما يدعونا إلى تأكيد بروز الشخصية الفردية في نصوص الشعر الجاهلي، على الرغم من التشابه الظاهري.

الخلاصة:

انطلاقًا من ملاحظة تشارلس ليال الذي اتخذ من بروز الذات الفردية في المعلقات دليلًا على أصالة الشعر الجاهلي وصحته في مجمله، قدّمت في هذه الدراسة قراءة لستة نصوص أساسية هي: لامية الشنفرى، ومعلقة امرئ القيس، ومعلقة لبيد، ومعلقة زهير، ومعلقة عنترة، ومعلقة طرفة. وقد أظهر التحليل بالفعل أننا في كل نص نقف أمام شخصية متفردة بذاتها ومختلفة إلى هذا الحد أو ذاك عن بقية الشخصيات. فنحن في «لامية الشنفرى» نقف أمام شخصية الصعلوك الخارج عن دائرة القبيلة وعن مؤسسة الإشباع والحفاظ والتناسل القبلي، والمنتمي إلى ثقافة الجوع في البراري الموحشة التي تنتج التوحش والخشونة والشراسة والانكشاف لأخطار الطبيعة القاحلة، ولهذا اختفى في خطابه الشعري الغزل والجنس، كما اختفت الناقة والفخر القبلي، ولهذا أتت القصيدة ذات بنية خاصة تحطم النموذج العام وتخرج عليه خروجًا جذريًّا، وجاء الخروج الفني موازيًا للخروج الاجتماعي ومعمقًا له. وفي المقابل، تعرض معلقة امرئ القيس شخصية الأمير الشاب المستهتر الذي امتلأت بطنه واستيقظت غرائزه الحسية، ولهذاجاء الشبق الجنسي طاغيًا على مساحة القصيدة بطريقة مباشرة في الوحدات الغزلية وبطريقة رمزية غير مباشرة في الوحدات الوصفية؛ ولأن امرأ القيس والشنفرى يقفان على طرفي نقيض في سلم التركيبة الاجتماعية، فقد شكلت الشخصية التي تعرضها معلقة امرئ القيس مفارقات دلالية مدهشة مع شخصية الصعلوك في لامية العرب. وتعرض معلقة لبيد شخصية مختلفة تمامًا عن الشخصيتين السابقتين، هي شخصية الزعيم القبلي الحريص على انتمائه لقومه

والتزامه بتقاليد القبيلة وسننها وأعرافها، ولهذا جاءت معلقته ذات بنية نموذجية (نسيب، ناقة، فخر)، وجاء التزامه الفني موازيًا لالتزامه الاجتماعي ومعمقًا له؛ ولقد ظهرت محافظته من خلال خلو نسيبه من الغزل الحسي وتأكيده في نهايته على الواقعية والعقلانية في بناء العلاقات العاطفية، ومن خلال تواري إحساساته خلف وصف الحيوان، ومن خلال فخره بنفسه وبقومه. ويشترك زهير مع لبيد في محافظته وتعقله والتزامه، وقد ظهر هذا الجانب من شخصية زهير في نسيبه الطويل الذي جاء خاليًا تمامًا من الغزل الحسي أيضًا، ومع هذا تعرض معلقة زهير شخصية مختلفة ومتميزة هي شخصية الشيخ الوقور والمصلح الاجتماعي والداعية إلى الصلح، ولقد فرض عليه التزامه بقضية قومه المتعلقة بالحرب أن يعدل عن بنية النموذج العام، فيحذف وصف الناقة من وسط القصيدة والفخر من جزئها الأخير، ويحل محلها خطاب السلم والحرب وخطاب الحكمة؛ أما شخصية زهير الفنية المعروفة المتعلقة بمدرسة الصنعة فقد ظهرت في استواء النظم والعناية بالتفاصيل وكثرة الاستعارات والكنايات والصور المادية وفي تكثيف الحكمة والمثل في أوجز عبارة وأحلى نظم. أما عنترة، فقد ظهرت شخصيته الخاصة المتفردة في فخره الذي ينطلق من عقدة مركبة من الإحساس بالدونية من جهة الأصل واللون والإحساس بالتفوق من جهة الكفاءة الشخصية، ولهذا اعتصم بالبطولة الحربية يحقق بها ذاته ويتسامى بها على عقدة الأصل واللون، وجاء فخره يحمل رسالة تناهض العنصرية القبلية، ولكنه لم يخرج عن دائرة القبيلة كما فعل الشنفرى، بل ظل يحاور قومه ويقاوم عنصريتهم من الداخل، ولهذا لم تخرج بنية معلقته على بنية النموذج، بل جاءت قريبة منه إلى حد كبير، ويشترك طرفة مع عنترة في كون «الفخر الفردي» يشكل جوهر الخطاب الشعري في المعلقتين، ولكن منطلقات هذا الفخر مختلفة تمامًا عند كل منهما؛ فطرفة ينطلق في فخره من نزعة وجودية أصيلة فرضتها عليه ظروف النشأة البائسة والطبيعة القلقة الحساسة، وهذه

النزعة الوجودية العدمية هي التي جعلت شبح الموت يحوم على فخره كله وجعلته ينغمس في الخمرة ويتمادى في طلب اللذة تحت وطأة الإحساس بقصر الحياة وتفاهتها.

فهل كان من الممكن أن تظهر هذه الذاتية وذلك التنوع المثير في الشخصيات لو أن ناظم المعلقات هو حماد الراوية، ولو أن ناظم لامية العرب هو خلف الأحمر كما تزعم بعض الروايات! هكذا تُظهر القراءة صحة ملاحظة تشارلس ليال ودقتها، وستظل هذه الملاحظة من أقوى الأدلة على أصالة الشعر الجاهلي وصحة نصوصه في جملتها.

الحجاج بشأن الأحقية في الخلافة بين الخليفة العباسي أبي جعفر المنصور ومحمد بن عبد الله بن الحسن العلوي (النفس الزكية)

أ. د. محمد بن عبد الرحمن الهدلق

عندما اضطربت أحوال الدولة الأموية بعد مقتل الوليد بن يزيد اجتمع عدد من بني هاشم من بينهم إبراهيم الإمام، وأبو العباس السفاح، وأبو جعفر المنصور، وصالح بن علي، وعبد الله بن حسن بن الحسن العلوي وابناه محمد وإبراهيم [1] وتداولوا فيما بينهم أمر الخلافة وما آلت إليه ثم اتفقوا على المبايعة لمحمد بن عبد الله ابن حسن العلوي، الملقب بالمهدي وبالنفس الزكية،" [2] (سنلتزم بلقب "النفس الزكية" في معظم ما نورده في هذه الورقة)، وقد ذُكِر أنهم بايعوا له فعلا، ومن بين من بايع أبو جعفر المنصور نفسه [3]. وقد ذكر ابن خلدون أن يحيى بن زيد بن علي بن

---

(1) أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، مقاتل الطالبيين، شرح وتحقيق السيد أحمد صقر، بيروت، دار المعرفة للطباعة والنشر، بلا تاريخ، ص،206-209، 253-257.

(2) عز الدين علي بن محمد بن الأثير،الكامل في التاريخ، بيروت، دار صادر،1965، ج،5،554. محمد العبدة، حركة النفس الزكية، برمنجهام-بريطانيا، دار الأرقم،الطبعة الثالثة،1993، ص،5-53،6-60.

(3) محمد بن جرير الطبري، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار المعارف،1966 ،ج،7، ص،517، 524، 607، 608. مقاتل الطالبيين، 253- 257، الكامل في التاريخ، ج، 5،513، 553، 554. عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، العبر وديوان المبتدأ والخبر، تصحيح وتعليق، تركي فرحان المصطفى، بيروت، دار

الحسين قد أوصى بالإمامة من بعده إلى النفس الزكية [1]. ولم تَسِر الأمور على ما اتُّفِق عليه في ذلك الاجتماع فقد قامت الدولة العباسية وأصبح أبو العباس السفاح أول خليفة فيها، وعندما توفي خلفه أخوه أبو جعفر المنصور. ولم يبايع له محمد بن عبد الله ابن حسن ولا أخوه إبراهيم واحتجبا عن الأنظار. وقد بحث المنصور عنهما في كل مكان، وسأل عنهما والدهما عبد الله بن حسن وغيره من أقاربهما فما دلَّهُ أحد على مخبئهما، ولما أعياه أمرهما قبض على والدهما وعلى عدد من أقاربهما وعذبهم عذابًا شديدًا ثم نقلهم إلى العراق وأودعهم السجن في الهاشمية إلى أن ماتوا [2].

وبعدما قبض المنصورُ على عبد الله بن حسن وأقاربه وسجنهم ظهر ابنه محمد في المدينة ودعا الناس إلى بيعته، وظهر أخوه إبراهيم في البصرة داعيًا إلى أخيه. وقد دانت لمحمد بعض أقطار الدولة وبايعه أهلها، وأصبح يمثل تهديدا خطيرا للخليفة المنصور ودولته [3]. في هذه الأثناء كتب المنصور إلى النفس الزكية كتابًا يستميله فيه إليه ويعرض عليه الأمان إن هو عاد إلى الطاعة ونبذ الخلاف، وكان مما قال له:

" من عبد الله أمير المؤمنين إلى محمد بن عبد الله: ﴿ إِنَّمَا جَزَٰٓؤُاْ ٱلَّذِينَ يُحَارِبُونَ ٱللَّهَ وَرَسُولَهُۥ وَيَسۡعَوۡنَ فِي ٱلۡأَرۡضِ فَسَادًا أَن يُقَتَّلُوٓاْ أَوۡ يُصَلَّبُوٓاْ أَوۡ تُقَطَّعَ أَيۡدِيهِمۡ وَأَرۡجُلُهُم مِّنۡ خِلَٰفٍ أَوۡ يُنفَوۡاْ مِنَ ٱلۡأَرۡضِۚ ذَٰلِكَ لَهُمۡ خِزۡيٞ فِي ٱلدُّنۡيَاۖ وَلَهُمۡ فِي ٱلۡأٓخِرَةِ عَذَابٌ عَظِيمٌ ٣٣ ﴾ (المائدة: ٣٣) ولك عليَّ عهد الله وميثاقه وذمته وذمة

إحياء التراث العربي، الطبعة الأولى، 1999، ج، 3، ص،194. أبو الفداء الحافظ بن كثير، البداية والنهاية، بيروت، دار الفكر، بلا تاريخ، ج، ١٥، ص، 80.

(1) عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق، درويش الجويدي، صيدا- بيروت، المكتبة العصرية،الطبعة الأولى،1995، ص، 187.

(2) تاريخ الرسل والملوك، ج، 7، ص،517 – 549. الكامل في التاريخ،ج،5،ص،514-527.

(3) تاريخ الرسل والملوك،ج،7، ص، 552-561. الكامل في التاريخ، ج،5، 542.

رسول الله ﷺ إن تُبتَ ورجعتَ من قبل أن أقدر عليك أن أؤمنك وجميع ولدك وإخوتك، وأهل بيتك ومن اتبعكم على دمائكم وأموالكم، وأسوغك ما أصبت من دم أو مال، وأعطيك ألف ألف درهم، وما سألت من الحوائج، وأنزلك من البلاد حيث شئت، وأن أطلق من في حبسي من أهل بيتك، وأن أؤمن كل من جاءك وبايعك واتبعك، أو دخل معك في شيء من أمرك، ثم لا أتبع أحدا منهم بشيء كان منه أبدا. فإن أردت أن تتوثق لنفسك فوجه إليّ من أحببت يأخذ لك من الأمان والعهد والميثاق ما تثق به"[1].

وقد أجاب النفسُ الزكية الخليفةَ أبا جعفر المنصور بكتاب يقول فيه:

" من عبد الله المهدي محمد بن عبد الله إلى عبد الله بن محمد ﴿ طسٓمٓ ﴿١﴾ تِلْكَ ءَايَٰتُ ٱلْكِتَٰبِ ٱلْمُبِينِ ﴿٢﴾ نَتْلُوا۟ عَلَيْكَ مِن نَّبَإِ مُوسَىٰ وَفِرْعَوْنَ بِٱلْحَقِّ لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ ﴿٣﴾ إِنَّ فِرْعَوْنَ عَلَا فِى ٱلْأَرْضِ وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيَعًا يَسْتَضْعِفُ طَآئِفَةً مِّنْهُمْ يُذَبِّحُ أَبْنَآءَهُمْ وَيَسْتَحْىِۦ نِسَآءَهُمْ ۚ إِنَّهُۥ كَانَ مِنَ ٱلْمُفْسِدِينَ ﴿٤﴾ وَنُرِيدُ أَن نَّمُنَّ عَلَى ٱلَّذِينَ ٱسْتُضْعِفُوا۟ فِى ٱلْأَرْضِ وَنَجْعَلَهُمْ أَئِمَّةً وَنَجْعَلَهُمُ ٱلْوَٰرِثِينَ ﴿٥﴾ وَنُمَكِّنَ لَهُمْ فِى ٱلْأَرْضِ وَنُرِىَ فِرْعَوْنَ وَهَٰمَٰنَ وَجُنُودَهُمَا مِنْهُم مَّا كَانُوا۟ يَحْذَرُونَ ﴿٦﴾ ﴾ (القصص: ١ - ٦)، وأنا أعرض عليك من الأمان مثل الذي عرضت عليّ، فإن الحق حقنا، وإنما ادعيتم هذا الأمر بنا، وخرجتم له بشيعتنا، وحظيتم بفضلنا، وإن أبانا عليًّا كان الوصي وكان الإمام؛ فكيف ورثتم ولايته وأولاده أحياء ! ثم قد علمت أنه لم يطلب هذا الأمر أحدٌ

(1) تاريخ الرسل والملوك، ج،7، ص، 566. محمد بن يزيد المبرد،الكامل، عارضه بأصوله وعلق عليه، محمد أبو الفضل إبراهيم،القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر،بلا تاريخ، ج 4، ص،113- 134. الكامل في التاريخ،ج،5، ص،536. جواهر بنت عبد العزيز بن عبد الرحمن آل الشيخ، نثر الخلفاء العباسيين إبان العصر العباسي الأول" جمعا ودراسة"، مجلة كلية اللغة العربية بأسيوط، جامعة الأزهر، العدد الرابع والعشرون، 1426/ 2005، ص،254- 255.

له مثل نسبنا وشرفنا وحالنا وشرف آبائنا؛ لسنا من أبناء اللعناء ولا الطرداء ولا الطلقاء. وليس يمتُّ أحد من بني هاشم بمثل الذي نمت به من القرابة والسابقة والفضل؛ وإنا بنو أم رسول الله ﷺ فاطمة بنت عمرو في الجاهلية، وبنو بنته فاطمة في الإسلام دونكم. إن الله اختارنا واختار لنا ؛ فوالدنا من النبيين محمد ﷺ، ومن السلف أولهم إسلاما عليّ، ومن الأزواج أفضلهن خديجة الطاهرة، وأول من صلّى القبلة، ومن البنات خيرهن فاطمة سيدة نساء أهل الجنة، ومن المولودين في الإسلام حسن وحسين سيدا شباب أهل الجنة ؛ وإن هاشما ولد عليا مرتين ؛ وإن عبد المطلب ولد حسنا مرتين، وإن رسول الله ﷺ ولدني مرتين من قبل حسن وحسين؛ وإني أوسط بني هاشم نسبًا، وأصرحهم أبًا، لم تعرّق فيّ العجم،ولم تنازع فيَّ أمهات الأولاد ؛ فما زال الله يختار لي الآباء والأمهات في الجاهلية والإسلام حتى اختار لي في النار ؛ فأنا ابن أرفع الناس درجة في الجنة، وأهونهم عذابا في النار، وأنا ابن خير الأخيار، وابن خير الأشرار، وابن خير أهل الجنة، وابن خير أهل النار.

ولك الله عليّ إن دخلت في طاعتي، وأجبت دعوتي، أن أؤمنك على نفسك ومالك؛ وعلى كل أمر أحدثته؛ إلا حدًّا من حدود الله أو حقًّا لمسلم أو معاهد ؛ فقد علمت ما يلزمك من ذلك، وأنا أولى بالأمر منك وأوفى بالعهد؛ لأنك أعطيتني من العهد والأمان ما أعطيته رجالًا قبلي ؛ فأي الأمانات تعطيني ! أمان ابن هبيرة، أم أمان عمك عبد الله بن علي، أم أمان أبي مسلم ! "[1].

---

(1) تاريخ الرسل والملوك، ج7،ص566 – 568. الكامل للمبرد،ج، 4، ص114 – 116. الكامل في التاريخ، ج5، ص، 536 – 538. نثر الخلفاء العباسيين إبان العصر العباسي الأول، ص256 – 257.

وقد ورد في كتاب البداية والنهاية بعد عبارة " أم أمان أبي مسلم" السابقة ما يلي: " ولو أعلم أنك تصدق لأجبتك لما دعوتني إليه، ولكن الوفاء بالعهد من مثلك لمثلي بعيد والسلام " انظر: البداية والنهاية، ج، 10، ص85.

نظرة في الكتابين:

1 – كتاب المنصور إلى النفس الزكية:

لقد سكتت المصادر التاريخية عن ذكر اسم من قام بتحرير هذا الكتاب. أهو المنصور نفسه ؟ أم وزيره أبو أيوب المورياني ؟ أم كاتب آخر من كتاب الديوان ؟ وهذا الكتاب كُتِبَ بهدف استمالة الخصم وإعادته إلى الطاعة ولذلك جاء متضمنا مداخل شرعية وإغراءات دنيوية.افتتحه المنصور متذللا لله معترفا بعبوديته له، ثم أعقب ذلك باسمه الأول "عبد الله" ثم بلقبه الرسمي "أمير المؤمنين" ثم أعقب ذلك باسم المكتوب إليه خاليًا من أي لقب " إلى محمد بن عبد الله"، وبما أن النفس الزكية من وجهة نظر المنصور خارج على الإجماع معارض للشرعية، والهدف من الكتاب هو إعادته إلى كنف الجماعة فإنه لا بد من إيجاد مدخل شرعي للعفو عنه إنْ هو وافق على العودة إلى الصف ؛ لذلك رأينا المنصور يختار آية قرآنية تخدم غرضه وهي الآية التي تعالج موضوع الخارجين على القانون وكيف ينبغي أن يعالج وضعهم. لقد حددت الآية عقوبات من بينها القتل، والصلب، وتقطيع الأيدي والأرجل من خلاف، والنفي من الأرض، لكن الآية الكريمة لم تغلق الباب أمام العفو وإنما جعلته ممكنًا بشرط أن يتوب المحارب والساعي في الفساد قبل أن تتمكن السلطة الشرعية من القبض عليه، هنا يصبح العفو ممكنًا وشرعيًّا. من هذا المنطلق ذهب المنصور يعرض على النفس الزكية الأمان له، ولولده وإخوته، وأهل بيته، ومن اتبعه على دمائهم وأموالهم وشمل ذلك كلَّ من شايعه وبايعه، أو دخل معه في أي شيء من أمره، كما تضمن ذلك العرضُ العفوَ عما أصابه النفس الزكية من دم أو مال. وتضمن أيضًا إعطاء النفس الزكية مبلغًا ماليًّا كبيرًا قدره ألف ألف درهم، وما يطلبه من الحوائج. كما تضمن أيضًا إعطاءه الحرية في اختيار المكان الذي يرغب العيش فيه، وأن يفرج المنصور عن جميع المسجونين عنده من أهل بيته. وقد أحس المنصور بأن النفس الزكية

ربما لن يكتفي بما ورد في هذا الكتاب من ضمانات، وأنه يريد أن يتوثق من صدق نية المنصور في هذا العرض الذي عرضه عليه، ولهذا نجده يعرض على النفس الزكية أن يرسل مبعوثًا يتولى أخذ الأمان والعهد والميثاق له بما يثق به.

2- كتاب النفس الزكية إلى المنصور:

بعث النفس الزكية هذا الكتاب ردًّا على كتاب المنصور السابق ذكره، ويغلب على الظن أن النفس الزكية نفسه هو الذي كتب هذا الكتاب أو أنه قد أملاه على كاتب من الكتاب؛ لأنه يتضمن معلومات خاصة به وبأسرته يبعد أن يعرف تفاصيلها كاتب آخر.

وقد افتتح النفس الزكية كتابه مترسمًا خطى المنصور في كتابه إليه. لقد ابتدأه أولا بالإقرار بعبوديته لله إذ وصف نفسه بأنه "عبد الله "، ثم شفع ذلك باللقب الذي اختاره لنفسه وهو" المهدي"، ثم ذكر اسمه واسم أبيه " محمد بن عبد الله".وقد تضمنت رواية المبرد للكتاب أن النفس الزكية قد وصف نفسه أيضًا بأنه " أمير المؤمنين" [1]. أما الطبري فإنه لم يورد هذا اللقب في روايته.

أما بالنسبة إلى اسم المرسَل إليه وهو الخليفة المنصور فإن النفس الزكية قد اكتفى بذكر اسمه واسم أبيه فقط " إلى عبد الله بن محمد " ولم يذكر اللقب الذي لقَّبَ المنصور به نفسه في كتابه وهو " أمير المؤمنين "، ولهذا الإهمال دلالة واضحة لأن النفس الزكية لم يبايع للمنصور بإمارة المؤمنين، وإنما المنصور هو الذي قد قيل إنه قد بايع للنفس الزكية مرتين في أواخر الدولة الأموية كما سبق أن أشرنا [2].

---

(1) الكامل للمبرد، ج، 4، ص، 114.

(2) انظر: تاريخ الرسل والملوك، ج،7، ص،517، 524، 607، 608.الكامل في التاريخ،ج،5، ص، 513، 553. مقاتل الطالبيين، ص، 295، 287، 253، 209، 206. شمس الدين محمد بن أحمد الذهبي، سير أعلام النبلاء،

وبما أن المنصور قد أورد في مفتتح كتابه آية من القرآن تلخص ما سيتحدث عنه الخطاب، فإن النفس الزكية قد اختار آيات قرآنية توضح موقفه من الصراع بينه وبين المنصور. تتحدث الآيات عن موسى وفرعون، وتصف طغيانَ فرعون وقتله الأبرياء، وإفسادَه في الأرض، ثم تشير إلى تمكين الله للمستضعفين في الأرض وجعلِهم أئمة وجعلِهم الوارثين، وما يترتب على ذلك من انتصارهم على فرعون وهامان وجنودِهما. وواضح جدا مَن المشار إليه بموسى ومَن المشارُ إليه بفرعون.

بعد الآيات القرآنية مباشرة دلف النفس الزكية إلى صلب الموضوع فعرض على المنصور من الأمان مثلما عرض عليه المنصور موضحا أن الخلافة حقٌّ للعلويين وإنما استولى عليها العباسيون باسم العلويين وبمناصرة شيعتهم. ثم أضاف أن أبا العلويين عليّ بن أبي طالب " كان الوصي وكان الإمام" فكيف ورث العباسيون ولايته وأولاده أحياء؟ وأردف النفس الزكية أنه لم يطلب الخلافة أحدٌ له مثل نسبِ العلويين وشرفِهم وشرفِ آبائهم، وأخذ يعدد مظاهر ذلك النسب وذلك الشرف معرضًا ببعض مَن تولى الخلافة من بني أمية من السفيانيين والمروانيين، وبالعباسيين أيضا: " لسنا من أبناء اللعناء، ولا الطرداء، ولا الطلقاء". ثم أخذ في المقارنة بين العلويين والعباسيين من ناحية القرابة من رسول الله ﷺ والسابقة والفضل لكي يثبت أن العلويين أحق بالخلافة من العباسيين. يقول:

" إنا بنو أم رسول الله ﷺ فاطمة بنت عمرو في الجاهلية، وبنو بنته فاطمة في الإسلام دونكم. إن الله اختارنا واختار لنا، فوالدنا من النبيين محمد ﷺ، ومن السلف أولاهم إسلامًا علي، ومن الأزواج أفضلهن خديجة الطاهرة، وأول من صلى القبلة، ومن البنات خيرهن فاطمة سيدة نساء أهل الجنة، ومن المولودين في الإسلام حسن

ج، 6، تحقيق حسين الأسد، إشراف شعيب الأرنؤوط، بيروت، مؤسسة الرسالة، الطبعة الثانية، 1402/ 1982 م، ص، 210. كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، ج، 3، ص، 194. البداية والنهاية، ج، 10، ص، 80.

وحسين سيدا شباب أهل الجنة، وإن هاشما ولد عليا مرتين، وإن عبد المطلب ولد حسنا مرتين "[1].

ثم انتقل النفس الزكية بعد ذلك إلى الحديث عن تفضيل نفسه على غيره من العلويين والهاشميين، سواء من ناحية القرابة من رسول الله ﷺ، أو من ناحية الصراحة في النسب فقد ذكر أنه لم تعرق فيه العجم ولم تنازع فيه أمهات الأولاد، وقد قال هذا الكلام معرِّضًا بأبي جعفر المنصور الذي أمه أم ولد بربرية تدعى "سلامة"[2]، يقول المهدي:

" وإن رسول الله ﷺ ولدني مرتين من قِبل حسن وحسين، وإني أوسط بني هاشم نسبا، وأصرحهم أبًا، لم تعرق في العجم،ولم تنازع فيَّ أمهات الأولاد، فما زال الله يختار لي الآباء والأمهات في الجاهلية والإسلام حتى اختار لي في النار؛ فأنا ابن أرفع الناس درجة في الجنة، وأهونهم عذابا في النار، وأنا ابن خير الأخيار، وابن خير الأشرار، وابن خير أهل الجنة، وابن خير أهل النار"[3].

ويبدو أن النفس الزكية لم يترك شيئًا يظن أنه يمكن الفخر به إلا وأورده، حتى وإن كان أمرًا يمكن أن يُجادَل بشأنه مثل قوله:" حتى اختار لي في النار... فأنا ابن... أهونهم عذابًا في النار... وابن خير الأشرار... وابن خير أهل النار"، وسنرى لاحقًا كيف استغل المنصور هذه الفقرات في تفنيد حجج النفس الزكية.

---

(1) تاريخ الرسل والملوك،ج،7،ص،567.

(2) المصدر نفسه، ج،7، ص،567- 568. وانظر: أبو الحسن علي بن الحسين المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بلا تاريخ، ج،3،ص،294. البداية والنهاية،ج،10،ص،121.

(3) تاريخ الرسل والملوك،ج،7، ص،567-568.

ثم جاء النفس الزكية ليعرض شروطه على المنصور قائلا: " ولك الله إن دخلت في طاعتي، وأجبت دعوتي أن أؤمنك على نفسك، ومالك، وعلى كل أمر أحدثته؛ إلا حَدًّا من حدود الله أو حقًّا لمسلم أو معاهد ؛ فقد علمت ما يلزمك من ذلك "[1].

ويلاحظ هنا الفرق في المحتوى بين ما عرضه المنصور على النفس الزكية من أمان وما عرضه النفس الزكية على المنصور، فالعرض الذي قدمه المنصور للنفس الزكية عرْضٌ مغرٍ، لو كان المنصور عازما على تنفيذ بنوده، لكن يبدو أن هدفه منه كان مجرد إخماد الثورة ضده إلى أن يتمكن من القبض على القائمين بها، ثم يرى رأيه بعد ذلك هل ينفذ الأمان الذي أعطاه أم ينقضه. فقد مر بنا فيما سبق أن المنصور قد عرض على النفس الزكية الأمان له ولولده، وإخوته، وأهل بيته، ومن اتبعه على أموالهم ودمائهم، وأن يسوِّغه ما أصابه من دم، أو مال، وأن يعطيه ألف ألف درهم وما سأل من الحوائج، إلى آخر ما ذكره في عرضه.أما النفس الزكية فقد عرض على المنصور الأمان له وحده على نفسه وماله، وعلى كل أمر أحدثه إلا حدًّا من حدود الله أو حقًّا لمسلم أو معاهد. الأمان الذي أعطاه النفس الزكية للمنصور أمان مستقى من أحكام الشريعة، وهو أقرب إلى إمكانية الوفاء به. أما أمان المنصور فهو ذو أهداف دنيوية بحتة ولا يهتم بالجوانب الشرعية التي نلمس مظاهرها في التدقيق الذي يظهر فيها عرضه النفس الزكية على المنصور.

وفي آخر الكتاب يأتي النفس الزكية إلى إعلان حقه في الخلافة وإلى أنه أولى بها من المنصور، كما يعلن عن صدقه في الوفاء بما عرضه من أمان، ويعلن كذلك عن رأيه في أن المنصور ما كان عازمًا على الوفاء له بما عرضه عليه من أمان ؛ لأن هناك أمانات

---

(1) المصدر نفسه،ج،7،ص،568.

موثقة سبق أن أعطاها المنصور لثلاثة من مشاهير خصومه السياسيين ثم نقضها كلها وقتلهم جميعا. يقول النفس الزكية:

" وأنا أولى بالأمر منك وأوفى بالعهد؛ لأنك أعطيتني من العهد والأمان ما أعطيته رجالا قبلي ؛ فأي الأمانات تعطيني ؟ أمان ابن هبيرة، أم أمان عمك عبد الله بن علي، أم أمان أبي مسلم؟" [1].

واللافت للنظر أن النفس الزكية لم يشر في كتابه هذا إلى ما سبق أن قيل من أن المنصور وبعض إخوته وآخرين غيرهم قد بايعوا للنفس الزكية بالخلافة في آخر الدولة الأموية، وهذا مما يلقي ظلالًا من الشك على صحة تلك الروايات، علمًا بأن بعض تلك الروايات ينسب القول بذلك إلى النفس الزكية نفسه [2].

جواب المنصور على كتاب النفس الزكية:

عندما ورد كتاب النفس الزكية على المنصور قال له وزيره أبو أيوب المورياني: دعني أجبه عليه فقال المنصور: "لا، بل أنا أجيبه...، إذا تقارعنا على الأحساب فدعني وإياه" [3].

وقد أجاب المنصور بكتاب طويل فنَّدَ فيه حجج النفس الزكية ودافع عن أحقية العباسيين في الخلافة.

افتتح المنصور كتابه بالبسملة ثم أعقبها بكلمة " أما بعد" ولم يذكر اسمه ولا اسم النفس الزكية كما فعل في الكتاب الأول، وقد يكون الرواة هم الذين أسقطوا هذا الجزء من الرسالة لأنه من الثابت أن أجزاءً من الرسائل قد حذف أو اختصر حسبما

---

(1) المصدر نفسه.

(2) المصدر نفسه، ج، 7، ص، 517. الكامل في التاريخ، ج، 5، ص، 553،513.

(3) تاريخ الرسل والملوك، ج،7، ص، 566. الكامل في التاريخ،ج،5، ص،538.

ذكر المبرد في تقديمه لهذه المراسلات [1]. ولم يورد المنصور في مطلع الكتاب شيئا من القرآن الكريم وإنما دلف رأسا إلى صلب الموضوع، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن المنصور قد داخله اليأس من استجابة النفس الزكية إلى دعوته إياه، وكان المنصور مغضبا مما ورد في كتاب النفس الزكية من تركيز على قرب العلويين من الرسول ﷺ وأحقيتهم في خلافته، وما تضمنه كتاب النفس الزكية أيضا من غمز في صراحة نسب المنصور عندما عرّض النفس الزكية بأنه ابنُ أمّ ولد فأراد المنصور أن يبادر إلى تفنيد تلك الحجج فقال:

" بلغني كلامك، وقرأت كتابك، فإذا جلُّ فخرك بقرابة النساء؛ لتضلَّ به الجفاة والغوغاء، ولم يجعل الله النساء كالعمومة والآباء، ولا كالعصبة والأولياء؛ لأن الله جعل العم أبًا، وبدأ به على الوالدة الدنيا. ولو كان اختيار الله لهن على قدر قرابتهن كانت آمنة أقربَهُن رحمًا، وأعظمَهُن حقا، وأولَ من يدخل الجنةَ غدا، ولكن اختيار الله لخلقه على علمه لما مضى منهم، واصطفائه لهم" [2].

فالمنصور افتتح خطابه بمحاولة نسف الحجة التي يتمسك بها العلويون في ادعائهم أحقيتهم في الخلافة، وهي أنهم أبناء بنت رسول الله ﷺ وأنهم لذلك أحقُّ الناس بميراثه، ويريد المنصور في مقابل ذلك أن يعلي من شأن العم الذي هو بمنزلة الوالد فهو يرث ويعْصِب، والعباسيون هم بالطبع أبناء العباس عم الرسول، فبناءً على هذا فإن أبناء العم أحقُّ بميراث الرسول من أبناء البنت.

---

(1) يقول المبرد: " ونحن ذاكرون الرسائل بين أمير المؤمنين المنصور، وبين محمد بن عبد الله بن حسن العلوي، كما وعدنا في أول الكتاب، ونختصر ما يجوز ذكره منه، ونمسك عن الباقي، فقد قيل: الراوية أحد الشاتمين ". انظر: الكامل للمبرد، ج، 4، ص، 113.

(2) تاريخ الرسل والملوك، ج، 7، ص، 568. الكامل في التاريخ، ج، 5، ص، 538. الكامل للمبرد، ج، 4، ص، 116.

ولما كان النفس الزكية قد قال: " إنا بنو أم رسول الله ﷺ فاطمةَ بنتِ عمروٍ في الجاهلية... دونكم) (1)، وفاطمة هذه هي جَدَّة الرسول من جهة أبيه، وهي أيضا جَدَّة علي بن أبي طالب، ولم تكن والدةَ العباسِ بن عبد المطلب جدِ العباسيين ؛ فقد قال المنصور في تفنيد قيمة القرابة من فاطمة بنت عمرو: " إن الله لم يرزق أحدًا من ولدها الإسلام لا بنتًا ولا ابنًا، ولو أن أحدا رُزقَ الإسلامَ بالقرابة رُزِقَه عبد الله... ولكن الأمر لله يختار لدينه من يشاء ؛ قال الله عز وجل:" إنك لا تهدي من أحببت ولكن الله يهدي من يشاء، وهو أعلم بالمهتدين"، ولقد بعث الله محمدًا عليه السلام وله عمومة أربعة، فأنزل الله عز وجل: " وأنذر عشيرتك الأقربين" فأنذرهم ودعاهم، فأجاب اثنان أحدهما أبي، وأبى اثنان أحدهما أبوك، فقطع الله ولايتهما منه، ولم يجعل بينه وبينهما إلاًّ ولا ذمة ولا ميراثًا " (2). واللذان أجابا دعوة الرسول وأسلما هما حمزة والعباس، أما اللذان لم يسلما فهما أبو طالب جد النفس الزكية، وأبو لهب.

ولما كان النفس الزكية قد قال بأن الله ما زال يختار له الآباء والأمهات في الجاهلية والإسلام حتى اختار له في النار، فهو ابنُ أرفعِ الناس درجة في الجنة، وأهونِهم عذابًا في النار، وهو ابنُ خيرِ الأخيار وابن خير الأشرار، وابن خيرِ أهل الجنة، وابن خيرِ أهل النار (3)، فقد أجابه المنصور بأنه " ليس في الكفر بالله صغير، ولا في عذاب الله خفيف ولا يسير، وليس في الشر خيار، ولا ينبغي لمؤمن يؤمن بالله أن يفخر بالنار، وسَتَرِدُ فتعْلَم" (4).

---

(1) تاريخ الرسل والملوك،ج،7،ص،567.

(2) المصدر نفسه،ج،7،ص،568-569.

(3) المصدر نفسه،ج،7،ص،568.

(4) المصدر نفسه،ج،7،ص،569.

وكان النفس الزكية قد افتخر بأن هاشمًا ولدَ عليًّا مرتين، وأن عبد المطلب ولد حسنا مرتين، وأن رسول الله ﷺ ولد النفس الزكية مرتين من قبل حسن وحسين [1]، فقال المنصور مُضَعِّفًا هذه الحجة بأن " خيرَ الأولين والآخرين رسولُ الله ﷺ ولم يلده هاشمٌ إلا مرة، ولا عبدُ المطلب إلا مرة " [2].

وبما أن النفس الزكية قد قال عن نفسه:" وإني أوسطُ بني هاشم نسبًا، وأصرحُهم أبا، لم تعرِّق في العجم ولم تنازع في أمهات الأولاد" [3]، فقد أجابه المنصور قائلا: " رأيتك فخرت على بني هاشم طُرًّا، فانظر ويحك أين أنت من الله غدا! فإنك قد تعديت طورك وفخرت على من هو خير منك نفسًا وأبًا وأوّلا وآخرًا، إبراهيم بن رسول الله ﷺ وعلى والد ولدَه، وما خيار بني أبيك خاصة وأهلُ الفضل منهم إلا بنو أمهات أولاد، وما وُلِد فيكم بعد وفاة رسول الله ﷺ أفضلُ من علي بن حسين وهو لأم ولد، ولهو خير من جدك حسن بن حسن، وما كان فيكم بعده مثلُ ابنه محمد بن علي، وجدَّته أم ولد، وهو خير من أبيك، ولا مثلُ ابنه جعفر وجدَّته أم ولد، ولهو خير منك." [4].

وبما أن النفس الزكية قد قال: " فوالدنا من النبيين محمد ﷺ... وإن رسول الله ﷺ ولدني مرتين من قبل حسن وحسين... " [5]، وقد بنى على ذلك فكرة أحقيته في الخلافة بسبب قرابته اللصيقة من رسول الله ﷺ ومن علي بن أبي طالب الذي قال النفس الزكية إنه كان الوصي وكان الإمام [6] فقد رد المنصور على شبهة الأحقية في

---

(1) المصدر نفسه،ج7،ص567.

(2) المصدر نفسه،ج7،ص569. الكامل للمبرد،ج4،ص117.

(3) تاريخ الرسل والملوك،ج7،ص567-568. الكامل للمبرد،ج4، ص115.

(4) تاريخ الرسل والملوك،ج7،ص569-570. الكامل للمبرد،ج4،ص، 118-119.

(5) تاريخ الرسل والملوك،ج7،ص567. الكامل للمبرد،ج4،ص115-116.

(6) تاريخ الرسل والملوك،ج7،ص567.

الخلافة من هذا الجانب قائلا: " أما قولك إنكم بنو رسول الله ﷺ؛ فإن الله تعالى يقول في كتابه: ﴿ مَّا كَانَ مُحَمَّدٌ أَبَآ أَحَدٍ مِّن رِّجَالِكُمْ ﴾ (الأحزاب: ٤٠) ولكنكم بنو ابنته، وإنها لقرابة قريبة، ولكنها لا تحوز الميراث [1]، ولا ترث الولاية، ولا تجوز لها الإمامة ؛ فكيف تورَثُ بها ! وقد طلبها أبوك بكل وجه فأخرج فاطمة نهارًا، ومرَّضها سِرًّا، ودفنها ليلا، فأبى الناس إلا الشيخين. ولقد جاءت السنة التي لا اختلاف فيها بين المسلمين أن الجد أبا الأم، والخالَ والخالة لا يورثون" [2].

فالمنصور هنا يبذل طاقته في إضعاف حجة خصمه المتمثلة في الإلحاح على أن العلويين هم أبناء رسول الله ؛ إذ إن مسألة البنوة قد تستدعي أمورًا لا يريد المنصور الاعتراف بها فالابن يرث أباه، والمنصور يريد الحيلولة دون وراثة الخلافة بهذه الحجة ولذلك رأيناه يستشهد بالآية الكريمة التي تنفي أبوة الرسول لأي من رجالهم، ثم يعترف المنصور بأن النفس الزكية وآله أبناءُ بنت رسول الله، ولا حرج عليه في ذلك الاعتراف فهو لن يضيِّعَ عليه شيئا بل إنه ربما يخدمه فالعلويون أبناء بنت الرسول ولكن البنت لا تحوز الميراث، ولا ترث الولاية ولا يجوز لها الإمامة فكيف يورث عن طريقها شيء لا تستحقه هي نفسها، واستشهد المنصور على ذلك بما قيل عن محاولات علي رضي الله عنه الاستفادة من قرابته من رسول الله وزواجه من ابنته عندما توفي الرسول ﷺ واختلف الصحابة فيمن يولونه الخلافة، ولكن الصحابة لم يروا هذا الذي كان علي يفكر فيه وبايعوا لأبي بكر أولا ثم لعمر وقدموهما على عليٍّ رغم هذه القرابة من رسول الله، ثم صرف المنصور الكلام إلى محاولة إضعاف حجة "النفس الزكية" المتمثلة في أن قرابته من علي بن أبي طالب رضي الله عنه تعطيه حقًّا في الخلافة،

---

(1) هكذا وردت العبارة في تاريخ الرسل والملوك،ج7،ص570. أما في الكامل في التاريخ لابن الأثير فقد وردت كما يلي: " ولكنها لا يجوز لها الميراث"، انظر: الكامل في التاريخ، ج 5، ص، 539.

(2) تاريخ الرسل والملوك، ج7،ص570. الكامل في التاريخ،ج5،ص539–540.

فقد ذكر المنصور أن هذه القرابة لا تقدم شيئًا في مسألة أحقية الخلافة وذلك أن الرسول ﷺ لما مَرِضَ مَرَضَ الوفاة أمر أبا بكر بالصلاة ولم يقدم عليا رغم قرابة النسب وقرابة الصهر: " ثم أخذ الناس رجلا بعد رجل فلم يأخذوه، وكان في الستة فتركوه كلهم دفعا له عنها، ولم يروا له حقا فيها، أما عبد الرحمن فقدم عليه عثمان، وقُتِل عثمان وهو له متَّهم، وقاتله طلحة والزبير، وأبى سعد بيعته، وأغلق دونه بابه، ثم بايع معاوية بعده. ثم طلبها بكل وجه وقاتل عليها، وتفرق عنه أصحابه، وشك فيه شيعته قبل الحكومة، ثم حكَّم حكمين رضي بهما وأعطاهما عهده وميثاقه، فاجتمعا على خلعه "(1).

ثم انتقل المنصور إلى الحديث عن الحسن بن علي الذي بويع له بالخلافة بعد مقتل والده ثم تنازل عنها لمعاوية وبايع له حقنا لدماء المسلمين، لكن المنصور لم يصور ذلك بهذه الصورة وإنما قال: " ثم كان حسنٌ فباعها من معاوية بخِرَقٍ ودراهم ولحق بالحجاز، وأسلم شيعته بيد معاوية ودفع الأمر إلى غير أهله، وأخذ مالا من غير ولائه ولا حِلِّه ؛ فإن كان لكم فيها شيء فقد بعتموه وأخذتم ثمنه"(2).

وأضاف المنصور أن الحسين بن علي قد خرج بعد ذلك على عبيد الله بن زياد فكان الناس مع عبيد الله ضده حتى قتلوه وأتوا برأسه إليه. ثم توالى خروج العلويين على بني أمية فقتل الأمويون رجالهم، وأسروا الصبية والنساء، ولم يُرفع عنهم هذا الجور إلا على يد العباسيين الذين ثاروا على الأمويين وأخذوا بثأر العلويين وانتصروا لهم.

ثم انتقل المنصور إلى بيان فضل العباس بن عبد المطلب وأنه الوارث لرسول الله ﷺ دون علي بن أبي طالب وأبنائه، فذكر أن سقاية الحجيج وولاية زمزم في الجاهلية كانت لبني هاشم ثم صارت هذه المكرمة للعباس بن عبد المطلب دون بقية إخوته، ثم

---

(1) تاريخ الرسل والملوك،ج،7، ص،570.

(2) المصدر نفسه.

إن علي بن أبي طالب نازع العباس فيها فقضى عمر بن الخطاب بها للعباس فلم يزل هو وأبناؤه يلونها في الجاهلية والإسلام. وعندما أصاب القحط أهل المدينة النبوية توسل عمر بن الخطاب إلى ربه في طلب الغيث بالعباس بن عبد المطلب حتى أُغيثوا ولم يتوسل بعلي بن أبي طالب رغم كونه حاضراً. ولما توفي الرسول ﷺ لم يكن أحد من بني عبد المطلب حيًّا سوى العباس فكان وارثه من عمومته،" ثم طلب هذا الأمرَ غيرُ واحد من بني هاشم فلم ينله إلا ولدُه ؛ فالسقاية سقايته وميراثُ النبي له، والخلافة في ولده، فلم يبق شرف ولا فضل في جاهلية ولا إسلام في دنيا ولا آخرة إلا والعباس وارثه ومورثه "[1].

وكان العباس بن عبد المطلب قد أُخْرِجَ مُكرها مع كفار قريش إلى بدر ولذلك فإن النبي ﷺ قد طلب من المسلمين أن لا يقتلوه إن هم لقوه[2]، وكان قد خرج أيضا مع كفار قريش عقيل بن أبي طالب وقد أسره المسلمون في بدر[3]، و قد خرج أيضا معهم طالب بن أبي طالب ولكنه رجع إلى مكة بعد محاورة جرت بينه وبين بعض قريش قالوا له فيها: إنكم يا بني هاشم وإن خرجتم معنا فإن هواكم لمع محمد. ولم يغادر العباس بن عبد المطلب مكة ويلتحق بالرسول إلا عندما قرب منها جيش المسلمين عام الفتح[4]. وبسبب خروج العباس– جد الخلفاء العباسيين– مع المشركين إلى بدر وتأخر التحاقه بالرسول إلى عام الفتح رأينا "النفس الزكية" يُعرِّض بذلك فقد قال في

---

(1) المصدر نفسه،ج،7،ص،571.

(2) أبو محمد عبد الملك بن هشام المعافري، السيرة النبوية، تحقيق، مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، القاهرة، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، الطبعة الثانية،1955،القسم الأول،ص،629.

(3) المصدر نفسه، القسم الثاني، ص،3.

(4) المصدر نفسه، القسم الأول،ص،619. القسم الثاني، ص،400.

رسالته إلى المنصور: " لسنا من أبناء اللعناء، ولا الطرداء، ولا الطلقاء "[1]. ولم يهمل المنصور الرد على هذا التعريض ومن ثم استغلال الفرصة للثناء على جده العباس حيث قال: " وأما ما ذكرت من بدر؛ فإن الإسلام جاء والعباس يَمون أبا طالب وعيالَه، وينفق عليهم للأزمة التي أصابته، ولولا أن العباس أُخْرِجَ إلى بدر كارها لمات طالبٌ وعقيلٌ جوعا، وللحَسَا جفانَ عتبةَ وشيبة، ولكنه كان من المطعِمين فأذهب عنكم العارَ والسُّبة، وكفاكم النفقة والمؤونة، ثم فدى عقيلا يوم بدر، فكيف تفخر علينا وقد عُلناكم في الكفر، وفديناكم من الأسر، وحُزْنا عليكم مكارمَ الآباء، وورثنا دونكم خاتمَ الأنبياء، وطلبنا بثأركم فأدركنا منه ما عجزتم عنه، ولم تدركوا لأنفسكم !" [2].

ولم يتعرض المنصور إلى ما ختم به النفس الزكية رسالته من إشارة إلى غدر المنصور بثلاثة من المشاهير الذين سبق له أن أعطاهم أمانًا وعهودًا مؤكدة، ثم نقضها وقتلهم جميعا وهم: ابن هبيرة، وعم المنصور عبد الله بن علي، وأبو مسلم الخراساني. ويبدو أن المنصور لم يقل شيئا عن تلك العهود المنقوضة لأنها كانت حاضرة في أذهان معاصريه، ونقضه لها كان محل انتقاد شديد، ولهذا آثر أن لا يتحدث عنها.

لم يجب "النفس الزكية" على هذه الرسالة وذلك أن الخلاف بين الرجلين قد تحول إلى حرب طاحنة، فقد سَيَّر المنصور جيشًا كبيرًا إلى المدينة النبوية لقتال النفس الزكية ومن انضم إليه، وكان يقود ذلك الجيش ولي عهد المنصور في ذلك الوقت عيسى بن

---

(1) تاريخ الرسل والملوك، ج،7 ،ص، 567. والنفس الزكية يشير في قوله: "...ولا الطلقاء " إلىالعباس بن عبد المطلب رضي الله عنه الذي أُسِر يوم بدر،انظر: أبو حاتم أحمد بن حمدان الرازي،كتاب الزينة،عارضه بأصوله وعلق عليه،حسين بن فيض الله الهمداني،تحقيق، د.عبد الله سلوم السامرائي، (لم يُذكر مكان النشر ولا تاريخه) ج،3 ،ص،76. أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، كتاب الأغاني، (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب)، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، بلا تاريخ،ج،10 ،ص،94- 95.

(2) تاريخ الرسل والملوك،ج،7 ،ص،571. الكامل في التاريخ،ج،5 ،ص،541-542.

موسى، وقد قُتِل النفس الزكية في تلك الحرب واستسلمت المدينة. ثم قُتِل أخوه إبراهيم بعد ذلك في العراق في مواجهة كبيرة له مع جيش المنصور [1].

وقفة تأمُّل:

مما يلفت النظر في هذا الكتاب وكذلك في الكتابين السابقين أيضًا أن كلا من المنصور والنفس الزكية يرى أنه أحق من الآخر في الخلافة ويحتج كل منهما في ذلك بقرابته من الرسول محمد ﷺ، فالمنصور من نسل العباس بن عبد المطلب، والعباس عم الرسول، ووفقا لما قاله المنصور في كتابه: فإنه " لم يبق أحد من بني عبد المطلب بعد النبي ﷺ غيره ؛ فكان وارثه من عمومته... فالسقاية سقايته، وميراث النبي له، والخلافة في ولده" [2]. ومسألة وراثة النبي ﷺ مسالة فيها نظر فقد روى البخاري في صحيحه أنه بعد وفاة النبي ﷺ سألت فاطمة ابنة الرسول أبا بكر الصديق " أن يقسم لها ميراثها مما ترك رسول الله ﷺ مما أفاء الله عليه فقال لها أبو بكر: إن رسول الله ﷺ قال لا نورث ما تركنا صدقة فغضبت فاطمة بنت رسول الله ﷺ فهجرت أبا بكر فلم تزل مهاجرته حتى توفيت" [3]. وورد في صحيح البخاري أيضا" أن رسول الله ﷺ قال:لا يقتسم ورثتي دينارا ما تركت بعد نفقة نسائي ومؤونة عاملي فهو صدقة" [4]. وقد روت أم المؤمنين عائشة أن " فاطمة والعباس أتيا أبا بكر رضي الله عنه يلتمسان ميراثهما من الرسول ﷺ وهما حينئذ يطلبان أرضه من فدك وسهمه في خيبر فقال لهما أبو بكر: سمعت رسول الله ﷺ يقول: " لا نورث ما تركنا صدقة، إنما يأكل آل محمد

(1) تاريخ الرسل والملوك،ج،7،ص،577-622،597-647.

(2) المصدر نفسه،ج،7،ص،571.

(3) أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، إستانبول، المكتبة الإسلامية، محمد اوزدمير،1979،ج،4،ص،42.

(4) المصدر نفسه،ج،4،ص،54.

من هذا المال" [1]. وفي صحيح البخاري كذلك أن عمر بن الخطاب قد سأل مجموعة من كبار الصحابة وهم: عثمان، وعبد الرحمن بن عوف، والزبير، وسعد بن أبي وقاص، وعلي بن أبي طالب، والعباس بن عبد المطلب عما إذا كانوا يعلمون أن رسول الله قد قال: " لا نورث ما تركنا صدقة " فكلهم أجاب بأنه" قد قال ذلك". [2] وما دام الأمر كذلك فكيف يقول المنصور إن العباس هو وارث الرسول من بين عمومته والرسول عليه الصلاة السلام قد قال: " لا نورث ما تركنا صدقة "؟، والعباس نفسه قد أقر بأن الرسول قد قال ذلك ؟

أما النفس الزكية فإنه من نسل علي بن أبي طالب ومن نسل فاطمة بنت الرسول، فهو من أقرب الناس إلى الرسول ﷺ. وقد ذكر النفس الزكية أن جده عليّ بن أبي طالب " كان الوصي وكان الإمام " [3]. ومسألة أن علي بن أبي طالب كان" وصيًّا" مسألة خلافية بين السنة والشيعة ليس هذا البحث مكان تحقيقها، ولكن يحسن الإشارة هنا فقط إلى ما يساعد على فهم دعوى النفس الزكية آنفة الذكر. يرى الشيعة أن ما قاله الرسول ﷺ في حق علي بن أبي طالب في يوم "غدير خُم" يعني أنه هو الوصي وبالتالي فهو أحق من غيره بالإمامة. ومجمل القصة وأسبابها أن الرسول ﷺ بعث عليًا على رأس جيش إلى اليمن وفي طريق عودته إلى مكة ليلقى الرسول في حجة الوداع تعجل عليٌ في القدوم على الرسول واستخلف على الجيش رجلًا من أصحابه "فعمد ذلك الرجل فكسا رجالًا من القوم حُللًا من البَزِّ الذي كان مع علي بن أبي طالب، فلما دنا جيشه خرج ليلقاهم فإذا هم عليهم الحلل، فقال: ويحك ما هذا ! قال: كسوت القوم ليتجملوا به إذا قدموا في الناس، فقال ويلك ! انزع من قبل أن تنتهي

---

(1) البداية والنهاية،ج،5، 285.

(2) صحيح البخاري،ج،4،ص،43.

(3) تاريخ الرسل والملوك،ج،7،ص،567.

إلى رسول الله. قال: فانتزع الحلل من الناس، وردها في البَزّ، وأظهر الجيش شكاية لما صُنع بهم "[1]. ولما اشتكى الناس عليًّا قام رسول الله فخطب الناس وقال: " لا تشكوا عليا فوالله إنه لأخشن في ذات الله أو في سبيل الله من أن يُشْكى" [2]. وبعدما فرغ رسول الله من حجة الوداع وقفل راجعا إلى المدينة توقف قرب الجحفة في مكان يعرف باسم" غدير خُمّ"، وخطب الناس وبيّنّ فضل علي بن أبي طالب وبراءة عرضه مما كان تكلم فيه بعض من كان معه بأرض اليمن، وكان مما قاله: " كأني قد دعيت فأجبت، إني قد تركت فيكم الثقلين كتاب الله وعترتي أهل بيتي، فانظروا كيف تخلفوني فيهما، فإنهما لن يفترقا حتى يردا عليّ الحوض، ثم قال: الله مولاي وأنا ولي كل مؤمن، ثم أخذ بيد عليّ فقال: من كنت مولاه فهذا وليه، اللهم وال من والاه وعاد من عادا"[3]. وهذا الكلام قد قاله الرسول في حق علي لكي يبرئه مما قاله عنه بعض من كان معه بأرض اليمن، فالحديث له سبب واضح وينبغي أن يُفهم في سياقه الذي ورد فيه لا أن يُحمَّل معاني غير صريحة تعارض نصوصا صريحة، فلو كان الرسول ﷺ يريد أن يقول إن عليا هو الذي يلي أمر المسلمين بعده فليس هناك – حسبما يبدو– ما يمنع من أن يقول ذلك بعبارة صريحة لا لبس فيها. وعلي بن أبي طالب رضي الله عنه لم يَفهَم من هذا الحديث ما قال به الشيعة لأنه حسبما مَرَّ بنا سابقا عندما حضرت الرسول الوفاة وقال له العباس: " اذهب بنا إلى رسول الله ﷺ فلنسأله فيمن هذا الأمر إن كان فينا علمنا ذلك، وإن كان في غيرنا علمناه فأوصى بنا. فقال علي: إنا والله لئن سألناها رسول الله ﷺ فمنعناها لا يعطيناها الناس بعده، وإني والله لا أسألها رسول الله ﷺ"

---

(1) المصدر نفسه،ج3،ص131-148،132-149. البداية والنهاية،ج5،ص208-209.

(2) تاريخ الرسل والملوك،ج3،ص149. البداية والنهاية،ج5،ص209. الكامل في التاريخ،ج2،ص301.

(3) البداية والنهاية،ج5،ص209. وانظر أيضا: سعد رستم، الفرق والمذاهب الإسلامية، دمشق، الأوائل للنشر والتوزيع، 2004، ص20-23. صابر طعيمة، دراسات في الفِرَق،الرياض، مكتبة المعارف،1987،ص9-15.

(1). لو كان علي والعباس فهما مما ورد في خطبة الرسول يوم "غدير خم" ما فهمته الشيعة لاحقا لما جاء حوارهما على هذا الشكل الذي ورد عليه، يضاف إلى هذا أن كثيرا من المصادر تذكر أن علي بن أبي طالب قد قال: " أيها الناس إن رسول الله ﷺ لم يعهد إلينا في هذا الأمر شيئًا نأخذ به حتى رأينا من الرأي أن نستخلف أبا بكر " (2) ورُوي عنه أنه قال: " لو عهد إلينا رسول الله ﷺ عهدا لجاهدنا عليه، وإنا عليه حتى الموت، أو قال لنا قولًا لأنفذنا قوله" (3) وقد" سأله بعض أتباعه بعد موقعة الجمل عن أحقيته بالأمر، أهي بناء على عهد أو وصية من الرسول ﷺ ؟ فقال:أما أن يكون عندي عهد من رسول الله ﷺ فلا والله، ولو كان عندي عهد من رسول الله ما تركت أخا تيم بن مرة ولا ابن الخطاب على منبره ولو لم أجد إلا يدي هذه..." (4). وقد ورد في صحيح البخاري أنه "ذُكِرَ عند عائشة أن النبي ﷺ أوصى إلى عليّ فقالت مَن قاله ؟ لقد رأيت النبي ﷺ وإني لمسندته إلى صدري فدعا بالطست فانخنث فمات فما شعرت فكيف أوصى إلى عليّ" (5).هذه الأحاديث والأقوال تنفي أن يكون الرسول قد أوصى إلى علي بالخلافة ولو كان الصحابة فهموا من حديث "غدير خم" ما قالت به الشيعة لما تجاوزوا عليا وبايعوا لأبي بكر. والغريب أن النفس الزكية، وهو من المعروفين بالصلاح والتقوى، لم يُشِر إلى ما حصل بعد وفاة الرسول من مبايعة المهاجرين

---

(1) صحيح البخاري،ج5،ص141. السيرة النبوية، القسم الثاني، ص654. تاريخ الرسل والملوك،ج3،ص193-194.

(2) صابر طعيمة، الدولة والسلطة في الإسلام،القاهرة، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى،2005، ص84. وانظر أيضا: تاريخ الرسل والملوك،ج3،ص209.

(3) الدولة والسلطة في الإسلام،ص84.

(4) المرجع نفسه.

(5) صحيح البخاري،ج5،ص143.

والأنصار لأبي بكر بمن في ذلك علي بن أبي طالب نفسه، [1]، ثم المبايعة بعد ذلك لعمر بن الخطاب ثم لعثمان مما تعرَّض لذكره المنصور في محاولته نفي أحقية العلويين في الخلافة بعد أن تنازل الحسن بن علي لمعاوية بن أبي سفيان. والجدير بالتأمل هنا أن العباس بن عبد المطلب الذي يتشبث المنصور بسببه في أحقيته في الخلافة لم يسعَ إليها ولم يَرَ – حسبما يبدو لنا- أنها حقٌّ له وإنما كان يحاول دفع علي بن أبي طالب إليها. حاول ذلك في أكثر من مناسبة، كانت الأولى عندما حضرت الرسول الوفاة فقال لعلي ما أوردناه سابقًا من حثه إيَّاه على سؤال الرسول فيمن هذا الأمر، ثم لما طُعِن عمر بن الخطاب وجعل أمر الشورى في ستة من المبشرين بالجنة من بينهم علي، نصح العباس عليا بأن لا يدخل معهم ولكن عليًّا لم يأخذ بمشورته. وعندما بدأت معالم استخلاف عثمان تتبدى قال العباس لعلي:" لم أرفعك في شيء إلا جئت إليَّ مستأخرا بما أكره، أشرتُ عليك عند وفاة رسول الله ﷺ أن تسأله فيمن هذا الأمر ؛ فأبيت، وأشرت عليك بعد وفاته أن تعاجل الأمر فأبيت، وأشرت عليك حين سمَّاك عمر في الشورى ألا تدخل معهم فأبيت ؛ احفظ عني واحدة ؛ كلما عرض عليك القوم، فقل: لا، إلا أن يُولُّوك ؛ واحذر هؤلاء الرهط، فإنهم لا يبرحون يدفعوننا عن هذا الأمر حتى يقوم لنا به غيرنا، وأيم الله لا يناله إلا بشر لا ينفع معه خير" [2].

وعندما أرسل محمد بن علي بن عبد الله بن عباس دعاته إلى خراسان أمرهم أن يدعو إلى الرِّضا من أهل بيت رسول الله ﷺ ولا يُسَمُّوا واحدا بعينه [3]، ولكنه عندما

---

(1) تاريخ الرسل والملوك، ج3،ص207-209. الكامل في التاريخ، ج، 2، ص، 325-332.البداية والنهاية،ج،5،ص،247، 250.الدولة والسلطة في الإسلام،ص،82-83.

(2) تاريخ الرسل والملوك،ج،4،ص،230.

(3) المصدر نفسه،ج،7،ص،379-421، 380.

أحس بقرب أجله أوصى بالأمر من بعده إلى ابنه إبراهيم الإمام [1]، ثم لما قَبَض مروانُ بنُ محمد علَى إبراهيم الإمام وتيقن هذا الأخير من عدم نجاته أوصى بالأمر من بعده إلى أخيه عبد الله ابن محمد، الذي عُرف فيها بعد، بالسفاح وأمره أن يسير هو وآل بيته من الحميمة بالشام إلى الكوفة [2]. وتذكر المصادر التاريخية أن أبا سلمة الخلال، الملقب بوزير آل محمد، قد كتم خبر وصول السفاح وأهلِ بيته إلى الكوفة عن جميع القواد من شيعة العباسيين لأنه كان يريد تحويل الخلافة إلى العلويين لَّما بلغه خبرٌ وفاة إبراهيم الإمام لكن هذا التدبير لم يكتب له النجاح وذلك بسبب تسرب خبر وصول السفاح ومن معه إلى بعض القادة الذين توافدوا على مخبئه وبايعوه بالخلافة، وبذلك قامت الدولة العباسية [3].

من هذا العرض التاريخي الموجز يتضح ما عناه النفس الزكية عندما قال للمنصور " فإن هذا الحق حقنا، وإنما ادعيتم هذا الأمر بنا، وخرجتم له بشيعتنا " [4]، فمحمد بن علي عندما أرسل الدعاة إلى خراسان لم يصرح بأن الدعوة للعباسيين وإنما جعلها مجملة تشملهم وتشمل العلويين، ويبدو أن كثيرًا من الدعاة قد فهموا أنها للعلويين لكنهم اضطُّروا إلى السكوت زمن محمد بن علي وابنه إبراهيم نظرا لما لهما من منزلة في نفوس الدعاة والجند لكنهما لما غابا عن المشهد فكَّر أبو سلمة الخلال في جعل الخلافة فيمن ظن أنه الأحق بها ولكن محاولته لم تنجح وكانت السبب في اغتياله بعد ذلك.

ولم يرد في الكتب الثلاثة السابقة ما يشير إلى الشروط الواجب توافرها فيمن يلي الخلافة وإنما تركز النقاش فيها حول أحقية كل من المنصور والنفس الزكية في الخلافة

---

(1) المصدر نفسه،ج،7،ص،227، 421.

(2) المصدر نفسه،ج،7،ص،423.

(3) المصدر نفسه،ج،7،ص،423– 429.

(4) المصدر نفسه،ج،7،ص،567.

بناء على قربه من الرسول وحقه في وراثته، ومسألة وراثة الإمامة بسبب القرب من الرسول مسألة لم يأخذ بها المسلمون بعد وفاة الرسول فقد بويع لأبي بكر بالخلافة مباشرة، وبايعه علي ابن أبي طالب وبنو هاشم، وبعض الروايات التاريخية تذكر أن عليا قد سارع بالمبايعة، وبعضها يذكر أنه بايع بعد ستة أشهر [1]. يبدو أن علي ابن أبي طالب وبقية الصحابة لم يفهموا من حديث "غدير خُم" ما فهمته الشيعة بدليل ما حدث في المبايعة لأبي بكر ثم عمر ثم عثمان، وبدليل ما أوردناه من طلب العباس بن عبد المطلب من عليٍّ أن يذهب إلى الرسول ويسأله فيمن هذا الأمر [2]. ويبدو واضحا من الحوار الذي جرى بين العباس وعلي بن أبي طالب أن خلافة الرسول كانت مفتوحة أمام عدد من الصحابة وأنها ليست مقصورة على عليٍّ ولا على غيره.

والشروط الواجب توافرها فيمن يبايع بالإمامة كما تبلورت في العصر العباسي عند الماوردي هي:

1- العدالة. 2-العلم المؤدي إلى الاجتهاد في النوازل والأحكام. 3- سلامة الحواس. 4- سلامة الأعضاء. 5- الرأي المفضي إلى سياسة الرعية وتدبير المصالح. 6- الشجاعة والنجدة. 7- النسب وهو أن يكون من قريش لورود النص فيه وانعقاد الإجماع عليه لقول الرسول ﷺ:" الأئمة من قريش". وقوله: " قدموا قريشا ولا تَقَدَّمُوها" [3].

---

(1) المصدر نفسه،ج،3،ص،207، 208-209. الكامل في التاريخ،ج،2،ص،325. الفرق والمذاهب الإسلامية، ص، 23-25.

(2) السيرة النبوية،القسم الثاني،ص،654. تاريخ الرسل والملوك،ج،3،ص، 193-194. الكامل في التاريخ،ج، 2،ص،321.

(3) أبو الحسن علي بن محمد الماوردي، الأحكام السلطانية والولايات الدينية،بيروت، دار الكتب العلمية، بلا تاريخ،ص،6-7. القاضي أبو يعلى محمد بن الحسين الفراء، الأحكام السلطانية، صححه وعلق عليه محمد حامد الفقي، بيروت، دار الكتب العلمية،1421 / 2000،ص،20.

ليس في هذه الشروط ما ينص على أن يكون الإمام علويًا أو عباسيًا بل يشترط فقط أن يكون قرشيًا، وقريش تضم بطونا أخرى كثيرة غير العلويين والعباسيين، بل إن هناك من العلماء من أسقط شرط القرشية فقد قال الماوردي بعد إيراد اشتراطه لقرشية الإمام: " ولا اعتبار بِضِرَارٍ حين شَذ فجوَّزَها في جميع الناس؛ لأن أبا بكر الصديق (ض) احتج يوم السقيفة على الأنصار في دفعهم عن الخلافة لما بايعوا سعد ابن عبادة عليها بقول النبي ﷺ "الأئمة من قريش" فأقلعوا عن التفرد بها، ورجعوا عن المشاركة فيها حين قالوا مِنَّا أمير ومنكم أمير تسليما لروايته وتصديقا لخبره ورضوا بقوله: نحن الأمراء وأنتم الوزراء"[1].

وقد ذكر ابن خلدون أنه " لما ضَعُفَ أمرُ قريش وتلاشت عصبيتهم بما نالهم من الترف والنعيم، وبما أنفقتهم الدولة (هكذا) في أقطار الأرض عجزوا بذلك عن أمر الخلافة، وتغلبت عليهم الأعاجم وصار الحل والعقد لهم، فاشتبه ذلك على كثير من المحققين حتى ذهبوا إلى نفي اشتراط القرشية وعوَّلوا على ظواهر في ذلك مثل قوله ﷺ: "اسمعوا وأطيعوا وإن ولي عليكم عبد حبشي ذو زبيبة". وهذا لا تقوم به حجة في ذلك فإنه خرج مخرج التمثيل والفَرْضِ للمبالغة في إيجاب السمع والطاعة"[2].

وقد تحدث ابن خلدون عن الحكمة في اشتراط النسب فقال: إنه" إذا ثبت أن اشتراط القرشية إنما كان لدفع التنازع بما كان لهم من العصبية والغلب، وعلمنا أن الشارع لا يخص الأحكام بجيل ولا عصر ولا أمة، علمنا أن ذلك إنما هو من الكفاية فرددناه إليها، وطردنا العلة المشتملة على المقصود من القرشية وهي وجود العصبية، فاشترطنا في القائم بأمور المسلمين أن يكون من قوم أولي عصبية قوية غالبة على من معها لعصرها، ليستتبعوا من سواهم وتجتمع الكلمة على حسن الحماية، ولا يعلم ذلك

---

(1) الأحكام السلطانية للماوردي،ص،6-7.

(2) مقدمة ابن خلدون،ص،181.

في الأقطار والآفاق كما كان في القرشية إذ الدعوة الإسلامية التي كانت لهم كانت عامة، وعصبية العرب كانت وافية بها فغلبوا سائر الأمم، وإنما يُخَصُّ لهذا العهد كل قطر بمن تكون له فيه العصبية الغالبة" (1).

يتبين مما أوردناه أن الاحتكام إلى الأحقية في الخلافة بسبب قرب النسب من الرسول ﷺ، وبسبب الأنظمة الشرعية للإرث المادي ليس سببا مقنعا، ولم يأخذ به أكابر الصحابة بل أخذوا بالمبايعة المباشرة من أهل الحل والعقد كما حصل مع أبي بكر، أو باختيار الخليفة القائم لمن يخلفه كما حصل مع عمر، أو بمبدأ الشورى والاختيار كما حصل مع عثمان بن عفان.

---

(1) المصدر نفسه،ص:182.

تجليات في اللغة والهوية والقمر

أ. د. محمد خير محمود البقاعي

يرى رولان بارت أن "تفكيك علامات العالم يعني على الدوام مقاومة براءة الأشياء"، وتفضي هذه الرؤية إلى إدراك أن ما هو مألوف وطبيعي ليس أكثر من "تشييد تاريخي ثقافي" و "تطبيع" تقوم به الأجهزة المادية والإيديولوجية في المجتمع. والهوية التي يتحدث عنها هذا البحث هي الهوية الثقافية التي هي ذات طبيعة متغيرة وغير مستقرة، وليست حقيقة جوهرية، ولا هي معطى ثابت لا يتغير، وواقعيتها إن صح القول واقعية متخيلة تتحصل عليها من خلال عملية يسميها إدوارد سعيد وكيث وايتلام "التلفيق" أو "الاختلاق" والفبركة.

وللهوية الثقافية ناهيك عما مضى وجود تاريخي دنيوي، والتاريخ الدنيوي قرين التحول والتغيُّر والتبدل، وليست كما يقول ستيوارت هول "وجودًا مستقرًا على الإطلاق، يبقى غير قابل للتغير خارج التاريخ والثقافة(...)، إن الهويات الثقافية موضوع في طور التكوين لا بصورة ثابتة بل من خلال خطابات التاريخ والثقافة. والهويات ليست جوهرًا بل هي حركة من حركات التموضع، ولهذا هناك دائمًا سياسات للهوية وسياسات للموضع الذي تستقر فيه الهوية برهة من الزمن قبل أن تتحول إلى موضع آخر.

والهوية بهذا المعنى نتاج عملية تشكيل تقوم به جماعات تجمعها ضروب متعددة من القرابات الحقيقية أو المتخيلة، وهو ما يجعلها أقرب إلى ما يسميه بنديكت أندرسون بـ"الجماعات المتخيلة". ذلك أن "سردية الأمة تشكل الناس وتجمعهم معًا بوصفهم موضوعاتها التي تشترك في تجربة تاريخية مشتركة وكذلك بوصفهم ذواتها الفاعلة". والأمم كما يقول هومي بابا "مثل السرديات تضرب جذورها في خضم الزمان وأساطيره، ولا تستعيد أفقها إلا من خلال الخيال. واستعادة الأفق الخيالية هي في الأساس عملية تأويلية لأن الهويات تأتينا في الأغلب من الماضي فتتشكل في لحظة ما ثم تنضج ثم تنتقل إلينا. إن الماضي يستمر ما دام يتحدث إلينا، لكن هذا الحديث ليس عملية بسيطة بين ذات حاضرة حضورًا كليًا وبين ماضٍ حقيقي، بل هي كثيرًا ما تتحدث من خلال دهاليز الذاكرة والفنتازيا والسرد والأسطورة. وحديث هذا الماضي يكون بلغة تحتضن كل مكونات الهوية الثقافية التي تحدثنا عنها، هذه الهوية التي هي في واقع الأمر التوليفات العقلية الأولى للإنسان التي كانت ثمرة جهد عظيم من المعرفة، وهي توليفات ما زلنا نخضع لها حتى يوم الناس هذا، هي توليفات أدى فيها القمر دورًا كبيرًا. واستطاع الإنسان عبرها التجمع والشعور بشعور الانتماء إلى هوية واحدة، وقد استطاعت الهوية أن تعبر عن نفسها من خلال اللغة التي عبر بها أفراد تلك التجمعات البشرية، تلك اللغة التي هي موطن الفكر، وموطن الهوية، هي في الوقت نفسه حقل أثري شاسع فيها طبقات تعبر عن الانتماءات والأفكار والعصور. وقد تحدث عالم الأساطير والباحث الكبير مرسيا إيلياد عن تأثير التوليفات العقلية القمرية في نشوء الحضارات فقال: لا يشكل تفوق الجماعات في الحياة السياسية والاجتماعية المعاصرة ظاهرة معزولة؛ لأن النزعة نفسها تظهر في علوم الثقافة كلها. فالعالم المعاصر يعيش تحت وطأة "الشمولية"، مما يؤكد التغيرات التي حدثت منذ عشرين سنة خلت ليس لمفهوم التاريخ فحسب، ولكن أيضًا وعلى وجه الخصوص

الأهمية التي اكتسبتها بعض العلوم الهامشية: الفلكلور والإثنوغرافيا [1]، وما قبل التاريخ. وقد حاز هذا العلم الأخير على وجه الخصوص - "علم الأميين" كما قال بسخرية مومسين [2] Mommsen - على اهتمام عدد كبير من الباحثين. ولن نتفحص هنا الأسباب "الروحية" (أهمية فلسفة الثقافة، والحاجة إلى "أسلوب")، وفي بعض الأحيان السياسية (العنصرية في ألمانيا، رفع شأن الثقافة غير الأوروبية في روسيا السوفيتية على سبيل المثال) التي أسهمت في تزايد الاهتمام بعلم ما قبل التاريخ. لنكتف بالقول: إن الفضول لمعرفة "الظواهر الأصلية" هو ميزة عصرنا [3]. وسواء بحث عنه الفلاسفة في عصور موغلة في القدم، أو أن المؤرخين أسبغوا ميزات "فلسفية" استثنائية على بعض الشعوب القديمة (جيريمياس Jeremias بخصوص النظام الفلسفي المتناغم عند السومريين)، فإن المقصود في الحالتين كلتيهما الدلالة نفسها: محاولة لترميم (وفي بعض الأحيان تقريظ) القيم الإنسانية الماقبل تاريخية؛ والإشادة بالحدْس الجوهري، والحدْس التركيبي، والحدس التوحيدي. ومن هنا جاء الاهتمام بالرمز، وخصوصًا البدائي والماقبل تاريخي. وإن وظيفته الماورائية والكونية هي في رأينا إحدى أكثر المشكلات التي تطرح نفسها على الإنسان المعاصر إثارة (تشير عدد من العلامات إلى أننا نلج عصرًا سيسيطر عليه الرمز وليس التحليل). ولعلنا نخصص له كتابًا خاصًا في المستقبل. إن للتعاليق الحالية هدفًا أكثر تواضعًا: أنْ تعرِّف

---

(1) Ethnographie تعرب فيقال: إثنوغرافيا، أو تترجم فيقال: علم الجزافة: وهو علم يبحث في خصائص الشعوب.

(2) تيودور مومسين Theodor Mommsen (1817-1903م): مؤرخ ألماني، حصل على جائزة نوبل عام 1902م.

(3) انظر: "ما قبل التاريخ أو القرن الوسطى"، في مجلة: فراغمانتاريوم.
V. "Protohistoire ou Moyen-Age", dans Fragmentarium (N.d. A.).

الجمهور الروماني[1] ببعض الكتب المهمة التي تحدثت عن الدور الذي يؤديه القمر في التوليفات العقلية الأولى للإنسانية، وهي توليفات كانت ثمرة جهد عظيم من المعرفة، ونحن، غالبًا دون أن ندري، مدينون لها حتى يوم الناس هذا.

إنه لمن السهل أن نختار من عشرات الكتب التي أنجزها إثنوغرافيون ومستشرقون أو مؤرخو أديان أكثرها تمثيلًا وغنى في النتيجة. وإن من بين الذين اهتموا بتلك المسائل في السنوات العشر الأخيرة البروفيسور كارل هينتز Carl Hentze من جامعة غاند[2] Gand الذي توصل إلى أكثر النتائج أهمية. وكارل هينتز: عالم في الدراسات الصينية، مختص في الفن في الشرق الأقصى، وهو أيضًا باحث إثنوغرافي بارع. نشر بعض كتاباته في مجلة الفن الآسيوي[3]، وأسهم في كثير من مجلات الاستشراق. ولنشر إلى بعض من كتبه الكثيرة: **التصاوير على القبور الصينية**[4]، ونشير على وجه الخصوص إلى كتابه: **أساطير ورموز قمرية. الصين القديمة، حضارات آسيا القديمة، وشعوب الباسيفيك المجاورة**[5] وإلى كتابه: **أدوات طقسية، معتقدات وآلهة الصين القديمة وأمريكا**[6]. ويشكل كتاب: **أساطير ورموز قمرية** لمن يريد معرفة أعمال هينتز أفضل مدخل للمسألة المعقدة والآسرة، إنها مسألة تأثير التوليفات العقلية القمرية في بداية الحضارات، خصوصًا أن نصوص العالم البلجيكي مذيلة بملحق

(1) نسبة إلى رومانيا بلد إيلياد.

(2) في بلجيكا.

(3) Artibus Asiæ مجلة نصف سنوية صدر عددها الأول عام 1925م. عن جمعية العلماء.

(4) لندن 1928، وهناك نشرة فرنسية بعنوان: **تصاوير السيراميك الجنائزي**، مجلد للنصوص وآخر للوحات.

(5) أنفير [بلجيكا] Anvers، 1932م.

(6) أنفير 1936م.

بالألمانية لهيربرت كوهْن Herbert Kühn أستاذ ما قبل التاريخ في جامعة كولونيي Cologne، وواحد من أفضل العارفين بفن ما قبل التاريخ ورمزيته.

ونشر طبيب وبيولوجي إيطالي هـ و ف. كاباريللي V. Capparelli مجلدين ضخمين بعنوان: **التوافق بين الزمن والشكل في الطبيعة**، حول القمر والإيقاع القمري، وحول الدورة الأسبوعية في العالم العضوي وفي علم الأمراض البشرية. وقد جمع فيه عددًا كبيرًا من المعطيات المأخوذة من النباتيات والحيوانيّات وعلم الأجنة وعلم الأمراض، وكلها تنحو نحو إيقاع قمري أسبوعي يتحكم بالعالم العضوي. إن نمو الأنسجة النباتية والحيوانية، والدورات الفيزيولوجية في الحياة البشرية، والعودة الدورية للسيرورات المرضية ("الأزمة" الأبوقراطية؛ وأهمية بعض الأيام في تفاقم الأمراض: ثلاثة أيام ونصف بعد الإصابة، سبعة أيام، أربعة عشر يومًا ...)، كل ذلك مراقب عبْر إيقاع كوني، عبْر الدورية القمرية. إذًا إن لكوكبنا المهمل والميت تأثيرًا جوهريًّا في الحياة العضوية الأرضية كلها. وإذا أخذنا في الحسبان الوحدة الموجودة بين عدد كبير من الظواهر فإن أهمية الإيقاع القمري تظهر أيضًا ظهورًا حتميًّا. ولكن الدراسات الإثنوغرافية والمورفولوجية الثقافية التي رأينا أن دراسة كارل هيتنز تتبوأ بينها مكانًا متميزًا، ألقت الضوء على تأثير آخر للقمر: دوره الأساسي في أولى التوليفات العقلية البشرية.

نعلم أن "البدائيين" ما زالوا حتى اليوم يقيسون الزمن بأحوال القمر. وإن الكلمة التي يسمى بها القمر في اللغات الهندية-الألمانية هي من أقدم أسماء الكواكب كلها.

---

(1) في ألمانيا.

(2) عنوان الكتاب بالإيطالية:

V. Capparelli, L'ordine dei tempi et delle forme in natura (Bologne, 1928 et 1929).
ونشر في بولونيي، إيطاليا 1928 و 1929م.

والجذر هو me، الذي يصبح في السنسكريتية "مامي= mami" ومعناه "أقيس" مما يثبت مرة أخرى أيضًا أن القمر يُستخدم في قياس الزمن. فقد كان الجرمان كما ذكر تاسيت[1] Tacite يُحَدِّدون الفصول من خلال بعض الليالي. ويمكن أن نورد عددًا لا نهائيًا من الأمثلة. ومع ذلك فإننا لا ينبغي أن نسلك هذه الطريق في البحث عن تأثير القمر في الوعي البشري. ولكن نبحث بادئ ذي بدء في واقعة أن الظاهرة القمرية استخدمت وحدة قياس، أو بدقة أكثر، جسرًا بين وقائع مختلفة كل الاختلاف.

وإنه لمن السهل أن نفهم لماذا أولى الإنسان "البدائي" الأقل تحضرًا، للقمر أهمية أكثر من الشمس (على الأقل في بعض المراحل التاريخية). فالشمس كوكب ليس للإنسان معه أي نقطة التقاء: فهو لا يتغير أبدًا، يحافظ على مستواه، إنه محروم من أي "مستقبل". أما القمر فهو على العكس كوكب يزيد، وينقص، ويختفي؛ كوكب يخضع لقوانين الصيرورة نفسها التي يخضع لها الإنسان، للولادة والموت. إن "حياة" القمر هي في النتيجة أكثر قربًا إلى الإنسان من المجد الجليل للشمس. وفي زمن متأخر، مع بداية الزراعة في عصر الحجر المصقول ربط الإنسان الإيقاعات القمرية بخصوبة الأرض. فالقمر هو موزع الأمطار، مصدر الخصوبة الكونية. وفي هذا العصر تشكلت بدقة أول الرموز الكونية، التي هي توليفات عقلية حقيقية توحد مستويات مختلفة: القمر، والمرأة، والأرض، والخصوبة. لقد أصبح للإنسان منذ ذلك الوقت "مفهوم" توحيدي للعالم، وحدْسه يحتوي مفاهيم كلية؛ وهي ليست كلية مجردة، اكتُسبت جدليًا، ولكنها كلية حية، درامية، وإيقاعية. وإن السحر الذي عُرف منذ عصر الحجر المصقول يعتمد على هذا الحدس المركزي. إذا كانت هناك ولادة وموت، وإذا كانت الخصوبة (القمر، المطر، المرأة) و "الاختفاء" (ليالٍ بلا قمر، قحط، عقم) موجودين

---

(1) بيلوس كورنيلوس تاسيتوس= Publius Cornelius Tacitus (55-118 ق. م؟؟)، مؤرخ وخطيب روماني (روما).

فإن مناطق أو أدوات مباركة أو ملعونة ينبغي أن توجد أيضًا. وثنائية الخير والشر، والنور والظلمة، التي ينسب إليها الفُرس وظيفة روحية وماورائية تضرب جذورها في عمق هذه المعتقدات القمرية القديمة. ففي حضارات ما قبل التاريخ الواقعة حول الباسفيك يُعبَّر عن الضوء والظلمة وعالم السماء وعالم الأرض عبْر رموز قمرية (هينتز، أدوات طقسية Objets rituels).

ولنسجل عرضيًا أن تلك الرمزيات ذات التعبيرات الأيقونية أو الأسطورية تشكل اليوم أكثر الوثائق دقة لدراسة هجرات الشعوب التي عاشت في عصر الحجر المصقول إلى أمريكا. وبالاعتماد على تردد بعض الأنماط الأيقونية، وعلى المفاهيم الدينية التي تتلاقى استطاع هنتز أن يقدم الدليل على العلاقات التي كانت موجودة بين ثقافات أمريكا الماقبل كولومبية (سان أُغُستان، شافان إلخ San Agustin, Chavin, etc.) والثقافة الصينية القديمة. وواقع الأمر أن اللغة الرمزية والتصويرية تستجيب بفاعلية للدراسات المقارنة. واستطاع هنتز من خلال تحليل التواتر الأيقوني "لإلهة القمر الباكية" (وهو مفهوم أسطوري وديني عُبِّر عنه بخطوط عمودية تحفر وجه الصنم) أن يبرهن بما لا يقبل الشك وجود علاقات تاريخية ملموسة بين كل الثقافات حول الباسفيك. "وانطلاقًا من العبادات القمرية البدائية في آسيا، ومن تراثها المنقول على مستويات ثقافية متباعدة في الزمن نستطيع أن نجد في أمريكا الماقبل كولومبية مظاهر تشبه كل الشبه المظاهر التي رأيناها في آسيا؛ حملتها إليها الهجرات في عصر الحجر المصقول أو أيضًا في انتقال بعض الأساطير القمرية من منطقة ما حول الباسفيك." (أساطير ورموز.) أما فيما يخص المسألة المختلف عليها كثيرًا، وهي مسألة العلاقات بين آسيا وأمريكا، فإن منهج عمل كارل هنتز يفضي إلى نتائج تكاد تكون نهائية. لنعد مع ذلك إلى فرضية التعليقة الحالية: **التوليفات العقلية التي أوجدتها الإيقاعات القمرية.**

إن التشابه بين خصوبة الأرض وخصوبة المرأة؛ ذلك التشابه الذي اكتشفته الثقافات الزراعية في عصر الحجر المصقول، يُعبر عنه بإيقاعات وأعداد قمرية. القمر يزيد خلال تسع ليالٍ، وهناك تسع ليالٍ يكون فيها القمر بدرًا، ويتراجع القمر خلال تسع ليالٍ، ويختفي خلال تسع ليالٍ؛ ومدة ما قبل الولادة تستمر تسعة أشهر. القمر هو أول الموتى (كتب المختص بالدراسات الأمريكية سيلر E. Seler منذ زمن طويل قائلًا: "إن القمر أول الموتى)، وفي هذا المعنى يُشبه القمر بأول إنسان فانٍ. إن فكرة اختفاء القمر (اختفاء النور) تمثّل أيقونيًّا بثعبان وهو يبتلع أرنبًا (حيوان قمري). ومما يجدر ذكره أن هنتز يبرهن متابعًا ستريغوفسكي Strygowski مدى الخطأ في تأويل بعض "المشاهد الفنية" الصينية؛ إن ما يبدو لأول وهلة أنه من ابتداع "مخيلة الرسام" هو في واقع الأمر موتيف أيقوني قديم يرتبط بأفكار ثقافية شائعة (الصراع بين الظلمة والنور، وبين الخير والشر).

إن أول الحدوس الكونية عن المرأة، وإن الخصوبة والماء مرتبطان بالقمر شأنها شأن المفاهيم الأولى عن الموت التي ترتبط أيضًا بهذا الكوكب "الحي". يموت القمر، يظل ثلاثة أيام في الظلمات، ثم يولد من جديد. والحبوب التي تُطمر في الأرض تظل بعض الوقت في باطنها (ليل، ظلمة، أحشاء)، ثم تظهر نبتة جديدة. يموت الإنسان، يُدفن، وتطير روحه نحو القمر في بعض الأحيان، ولكنه يولد من جديد، وهو يذكر بهذا بـ"نهوض" القمر والنبات. ونجد في بعض معتقدات التنسيب الدينية البدائية التي درسها بيتر شميث Peter Schmidt أن من كان حديث عهد بالانتساب لمعتقد بدائي ما يخرج من القبر بالطريقة نفسها التي يظهر فيها القمر بعد أن يحتجب مدة ثلاثة ليالٍ. والرمزية الجنائزية دقيقة كل الدقة في هذا الصدد. أظهرت عالمة

سويدية هانا ريد Hanna Rydh عام 1929م أن المِزمدات[1] الجنائزية كانت تتميز بتزيينات خاصة، وهي في الأعم الأغلب تزيينات تختلف كل الاختلاف عن زخرفة المزهريات المخصصة للاستعمالات الدنيوية[2]. يؤدي الرمز دورًا رئيسيًا في الفن الجنائزي، وهو شيء يسهل فهمه: ينبغي أن يكون لكل ما يخص الحياة في الدار الآخرة، الموت، دلالة وفاعلية سحرية. فالميت ينبغي أن يكون متضامنًا مع أحد "أسلافه"، وهو على العموم حيوان قمري، ويتبغي عليه أن يعود إلى الوحدة الكبرى التي انفصل عنها. وبعض الرموز، كالحلزون على سبيل المثال، لها دلالات واسعة كل الاتساع، ولكن أصلها يعود على الدوام إلى الشبه مع القمر. وبذلك كان الرمز الكوكبي للحلزون الذي كان معروفًا منذ عصر الحجر المصقول يستند على التماثل بين الحلزون والقمر (فالقمر شأنه شأن الحلزون يظهر ويختفي، يخرج وينزوي، الخ)، أو بين الحلزون والفَرْج (عنصر قمري).

وإن للقمر علامات متعددة: السمكة، العجلة المقسومة إلى أربعة أقسام، خط منكسر (ماء يسيل)، سفاستيكا[3] (وأقدمها يعود إلى القرنين الرابع والثالث قبل الميلاد وقد اكتشف في سوس Suse في بلاد الرافدين)[4]، إلخ. وإن علامة "المشط" التي تتردد على كل السيراميك الجنائزي ترمز للغيوم؛ إذًا هذا رمز قمري. وهناك تمثيلات أيقونية قمرية أخرى-القرون، الزخارف الحلزونية الشكل، الحلزون- يمكن أن يكون لها أصل مشترك هو عجول البقريات، وهي حيوانات قمرية. (ونحن نعرف

---

(1) المِزْمَدات: جمع مِزْمدة، وهي إناء كان القدامى يجعلون فيه رماد الموتى بعد حرقهم.

(2) "الرمزية في السيراميك الجنائزي"، في نشرة متحف آثار الشرق الأقصى القديمة، ستوكهولم، 1929م.

"Symbolism in Mortyry Ceramics", Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities, Stokholm, 1929. (N.d.A.)

(3) Svastika=سفاستيكا: شعار ديني هندي يرمز إليه بصليب معقوف.

(4) مدينة قديمة تقع في جنوب غرب إيران. كانت عاصمة العيلاميين.

العلاقات بين الثقافات الزراعية والإلاهة الكبرى، الطقوس التهتكية، البقريات أو أيضًا التيس في ثارس Thrace.)»⁽¹⁾

إن غنى الرمزية القمرية تفوق الخيال. وتؤدي الحدوس الأولى للوحدة الكونية دورًا مهمًّا في التطورات اللاحقة للعقل البشري. لقد أُنْجزت بِهَدْي من القمر توليفات عقلية على قدر كبير من الأهمية حتى إن محاولات "وحدة العالم" لدى الفلاسفة الماقبل سقراطيين تبدو مقارنة بتلك التوليفات شيئًا في غاية الضآلة. الولادة، الخصوبة، الموت، القمر، الماء، المرأة، ازدياد القمر، نمو النبات، نمو الإنسان؛ الموت بوصفه ولادة ثانية، بوصفه لحظة إيقاع كوني، بوصفه استراحة (عودة إلى الظلمات، إلى الأرض، إلى ما قبل الولادة)؛ الظلمة، المصيبة، القحط، "الشر"؛ النور، المطر (النور يصدر عنه برق يعلن قدوم المطر ويشبه بإضاءة القمر)، الغنى النباتي، "الخير" الأرض والسماء، البعث ...-تلك هي فقط بعض التوليفات العقلية من السلسلة المرتبطة بالقمر. وينبغي أن نلح على طبيعتها التركيبية، التوحيدية. وآية ذلك أن العقل الذي أوجدها يمتلك حقًّا حدْسًا أوليًّا للعالم؛ إنه لم ينتقل من نسق إلى آخر، من شعار إلى آخر، كما نفعل ذلك اليوم عندما نفك كنه هذه الرموز الأساسية.

وإذا كنا نستطيع الحديث عن فلسفة ما قبل سقراطية كانت تحاول أيضًا اكتشاف وحدة العالم، فإننا نستطيع أيضًا الحديث عن "فلسفة" للقمر، للدور الذي يؤديه القمر في إيجاد التوليفات العقلية في رمزية الوحدة العالمية. إننا نلمح وراء تلك الرموز جهدًا معرفيًا خارقًا؛ أليس إيجاد عناصر وحدة الحياة والعالم عملًا معرفيًّا؟ ألا نلمح في ذلك إرادة لتشكيل العالم ولتوحيده بطريقة سحرية، وحيوية، وإنسانية؟ ثم ألا

---

(1) ثارس: منطقة وبلد قديم كان يقع في جنوب شرق شبه جزيرة البلقان.

تكمن أصول المثالية السحرية في هذا، في تلك المحاولة لتشكيل العالم لكي نفهمه ونسيطر عليه؟

الأدب الشعبي والفنون الشعبية

إن الأدب الشعبي يكتنفه بعض اللبس أيضًا. فالكواكب تبدو فيه غالبًا مشخصنة، ونحن نتردد في تقرير ما إذا كان الأمر يتعلق بتخييل أدبي أو بتصور أسطوري ساذج حقيقي. وليس من شك أن الأمور ليست بهذا الوضوح من جانب، وينبغي أن نحكم أحكامًا مختلفة باختلاف الأمكنة والأزمنة من جانب آخر. وإن اللغة الدراجة تحمل بالقوة أبعادًا أسطورية. واسم القمر هو كما رأينا مذكر بالعربية شأنه شأن البدر والهلال في حين أن الهالة شأنها شأن الشمس مؤنثة. وليس في الفارسية والتركية تذكير أو تأنيث نحوي مما يترك المجال مفتوحًا للخيال. ولكن بعض العاميات العربية مثل العامية التونسية أنثت القمر، وربما كان ذلك بتأثير أساس لاتيني. واللغة العامية في المشرق العربي تتغنى على الدوام بالجمال مستخدمة ألفاظًا تمت بصلة إلى القمر. "مثل القمر" أو "مثل البدر" وهذا يعني "في غاية الجمال" ثم ينتهي الأمر بالمتحدث إلى القول ببساطة: "قمر" أو "بدر" للقول: "جميل أو جميلة، جمال". وإن الاسم المصغر "أُقَيْمِر" يعني في لبنان صبيًّا صغيرًا جميلًا. كما أن صورة السكين المعقوفة على شكل منجل، التي رأينا الشاعر يشبه بها القمر قبل الإسلام تجمدت، ويسمي الناس في سورية "هلال" " نوعًا من السكاكين الطويلة العريضة المقوسة التي تُستخدم لقطع جريد النخل[1]". تكثر في كل مكان الأغاني التي يظهر فيها اسم القمر، وتأثير شعر

---

(1) H. BARTHÉLEMY, Dictionnaire arabe-français, Dialectes de Syrie, Paris, 1935-1954, p.31 s.;

هـ. بارتيلمي، معجم عربي-فرنسي، العامية السورية، باريس 1935-1954م، ص 31 وما بعدها.

C. DENIZEAU, Dictionnaire des parlers arabes de syrie, Liban et Palestine, Paris, 1960, p. 542.

سي. دونيزو، معجم العامية العربية في سورية ولبنان وفلسطين، باريس، 1960، ص 542.

الصفوة المختلط بالعبارة العفوية للروح الشعبية، هي الموضوعات التقليدية للفلكلور الكوني. ففي كل مكان تشبه الحبيبة بالقمر كما هي الحال في هذه النسخة الفارسية لموضوع أغنية مغالي[٢] Magali:

"أنت يا من يظهر في قبة السماء قمرًا منيرًا

سأتحول إلى نجم لأدور في فلكك؛

أنت يا من تريد أن تكون نجمًا لتدور في فلكي

سأتحول إلى سحاب لأواريك."

ويطلق العاشق الفلسطيني الصرخة نفسها:

"كل البنات نجوم وحبيبتي هي القمر!"

ويحتفل الناس بالليالي المقمرة المناسبة للقاء العشاق كما هي الحال في تونس:

"على ضي القمرة

يا سمرا

نلاقيك الليلة الليلة

في ظل السجرة

---

(٢) أغنية شعبية فرنسية تعود إلى القرن التاسع عشر عنوانها: O Magali، مطلعها:

آه مغالي، أيتها الغاليـــــة عليّ جدًا

طلّي مــــن النافــــذة إذًا

واصيغي السمع لهذه الأغنية الصباحية

على أنغـــام الطـــبول والكمنجات

السماء مليئـــــة بالنجوم الذهبية

والهــــــــــواء هاجـــع

ولكن النجوم يصبح لونهـــا باهتًا

عنـــــــدما تـــراك.

انظر موقع: www.paroles.net/chanson.

والنظرة على البعد جميلة."

لقد اعتاد الناس على مرّ العصور الغناء في ضوء القمر، حتى لو لم يكن القمر هو موضوع الغناء. وقد كان الأمر يجري كذلك في ظل معابد الأقصر العتيقة. ولكن الناس يتوجّهون إليه غالبًا بالنداء كما يفعل أطفال مدينة جيجل[1] في الجزائر:

يا قمير، يا عالي، يا عالي،

طلعني عند خوالي!"

وكم حاول العشاق أن يجعلوه يتدخل في مشكلاتهم بوصفه شخصًا، ومثال ذلك ما نجده في تونس:

[تبان الليلة الي الخال يشوف فيها خليلة]

الريح هادي والقمرة جميلة

لا غيم في السما يحجبها

القمر بشّارة هذاك الجواب من عندها امارة

بالي الليلة تزورني المُشرارة

تردّ روحي الهايمة لمضربها[2]."

---

(1)مدينة وميناء جزائري وهي مركز دائرة في مقاطعة قسنطينة في جبال القبائل الصغرى على ساحل البحر الأبيض المتوسط.

(2) هـ. ماسيه، معتقدات ...، 2، ص 496؛

S. H. STEPHAN, Modern Palestinian Parallels to the song of songs, dans Journal of the Palestine Oriental Socity 2, 1922, p. 19, 28 s. 40 s., 73.

س. هـ. ستيفان، الموازيات الفلسطينية المعاصرة لنشيد الإنشاد، في مجلة الجمعية الشرقية الفلسطينية،2، 1922، ص 19، 28 وما بعدها، 40 وما بعدها، 73. نشيد الإنشاد لسليمان في العهد القديم.

غراف دولاسال، إسهام ...، ص 166؛

PH. MARÇAIS, Textes arabes de Djidjelli, Paris1954, p. 188s.

فيليب مارسيه، نصوص عربية من "جيجل" (الجزائر)، باريس، 1954م، ص 188 وما بعدها؛

G. LEGRAIN, Louqsor sans les Pharaons, Paris, 1914, p. 209 s.;

وكثيرًا ما نجد القمر في أشكال أخرى من الأدب الشعبي: الأمثال والألغاز. ففي الألغاز تعود إلى الظهور صور استخدمها الشعراء الكلاسيكيين أو هي جديدة بهم. من ذلك أنه يظهر على رأس موكبه من النجوم، وهو ناقة ذات قوائم بيضاء يتبعها مئات العجول، وهو أيضًا راعٍ يرعى غنمه في السهول السماوية، وهو طفل صغير كث الشعر يسبق أقرانه. ويستفيد الشعراء من نموه الشهري؛ فهو يولد جميلًا ثم يكبر ليموت شابًّا وهو ما يزال في طور الشباب. يراه الجميع رجلًا قويًّا لا يهاب أحدًا، أما الهلال فهو طائر من كرام الطير ماتت أمه وهو في نعومة أظفاره، ينظف ريشه بمنقاريه ويلد من جنبه. والقمر والشمس زوجان. وهما سلطانان يجلسان على بساط يتبع أحدهما جيش مكون من النجوم، والآخر وحده؛ وهما ثوران جاءا من بعيد، لا يأكلان لا قشًا ولا حشفًا، وهما رغيفان ملقيان على معطف، أحدهما ساخن والآخر بارد، عصفوران جاءا من الشرق، أحدهما مع حلية من الريش، والآخر مجرد من الحلي، رغيفان من السميد خرجا من الفرن نفسه أحدهما ساخن والآخر بارد، أختان خلقتا معًا إحداهما عقيم، بينما تلد الأخرى بنات (النجوم)، رغيفان صنعتهما يد الباقي، أحدهما يتناقص أرباعًا بينما يبقى الآخر كما هو. وكما هي الحال في الشعر الكلاسيكي أيضًا تظهر اللوحات المتكاملة. فيظهر نجم وكأنه قبّرة ذات قنبرة تدفع أمامها خنزيرًا (القمر)، وتقود أسدًا (سحابة): هذه الصورة الشعرية هي الإجابة عن لغز جزائري[7].. ويستفيد واضعو الأمثال أيضًا من القمر، بوصفه نموذج الجمال

ج. لوغرات، الأقصر بلا فراعنة، باريس، 1914م، 20 وما بعدها؛ قارن بـ

A. SARISALO, Songs of the Druzes, Helsinki, 1932, p. 38s., 56s., 119.

ايلي ساريزالو، أغاني الدروز، هلسنكي، 1932م، ص 38 وما بعدها، 56 وما بعدها، و 119. انظر كتاب إحياء التراث الشعبي لنمر سرحان، دار فيلادلفيا للنشر، عمان-الأردن، بلا تاريخ، ص40.

(7) A. GIACOBETTI, Recueil d' énigmes arabes populaires, Alger, 1916, p. 8, 11, 13-16;

أ. جياكوبيتي، مجموعة ألغاز عربية شعبية، الجزائر العاصمة، 1916م، ص 8، 11، 13-16؛

الخالص (" أنقى من قمر الشتاء")، وهو يحرص على توفير الأمسيات الجميلة التي يكون من اللطيف كل اللطف أن نحافظ طويلًا عليها؛ وإن العبارة القائلة: (" عندما يطلع القمر يحلو السهر") هي نمط من الاطراد الحتمي، ومثلها أيضًا قولهم: ("لا تتعجل لمعرفة نبأ ما ولا لمعرفة متى يطلع القمر، فكلاهما سيظهر في موعده" لبنان). وهو يتفوق على حاشيته من النجوم ("إذا كان القمر معك شوبدك بالنجوم" لبنان)*، ولكن الشمس تفوقه سطوعًا("القمر مضيء ولكن الشمس أكثر إضاءة منه"). ولكنه يسيطر غير عابئ على التحركات التي لا طائل من ورائها، فيقال عن شيء إنه "كعواء الكلاب في ضوء القمر" (لبنان). ويعبر بدو البادية السورية عن إيثارهم المتوارث لضوء القمر عندما ينسبون إلى العبيد نمط الحياة المثالية التي يتمنونها:

"العيش تحت قمر منتصف الليل

قرب المراعي الخضراء

V. LOUBIGNAC, Textes arabes des Zaër, Paris, 1952, p. 328, 343 (texte p. 173, 234);

ف. لوبيناك، نصوص عربية من منطقة قبائل زعير (في المغرب)، باريس، 1952م، ص 328، 343، (النص في الصفحة 173، 234)؛

GENEVOIS, Cieux mystérieux, livrez-nous vos secrets, dans IBLA, 5, 1942, p. 386 s.

جينفوا، أيتها السماوات الغامضة، بوحي لنا بأسرارك، في مجلة إبلا IBLA، 5، 1942م، ص 386 وما بعدها. ورد في هذا البحث في الصفحة المشار إليها رباعي من الفلكلور التونسي على شكل لغز يقول:

علي طير حنفي

يتربى بزوج مناقير

يولد من جنبه

ماتت أمه خلاته صغير.

* نقلت غراف دولاسال في بحثها عن العادات والمعتقدات المتعلقة بالقمر في الفلكلور التونسي، إسهام ...، م. س، ص 181: أنهم يقولون لمن كان واثقًا مما يقوم به: "إذا كان القمر معك ما عندك حاجة في النجوم"، أو "إذا حبك القمر بكماله اش عندك في النجوم إذا مالوا".

تحيط بك ذرية كثيرة!"[1].

ويكثر أيضًا في الفنون التشكيلية الشعبية استخدام صورة القمر. وإن الهلال على وجه الخصوص ينتمي إلى مخزون قديم من الطرز التزيينية التي تجاوزت آلاف السنين. وقد سبق لنا الحديث عن الحلي التي تصاغ على شكل هلال، وتكون عمومًا على شكل تمائم. ولكنه أيضًا طراز خزفي، يُستخدم في الأوشمة، ويُطلق الخياطون في المغرب اسم "القمر" على طراز دائري يزين الشرائط الحريرية لجلباب أو معطف[2].

---

(1) G. W. FREYTAG, Arabum Proverbia, Bonnae ad Rhenum. 1838-1843, t. I-II, p. 207, t. III nos 162, 1682, 1821, 2533;

ج. ف. فريتاج، الأمثال العربية، دار النشر بوناه ورهنوم 1838-1843م، مج 1-2، ص 207، مج 3، رقم 162، 1682، 1821، 2533؛

M. FEGHALI, Proverbes et dictons syro-libanais, Paris, 1938, nos 526, 1705, 2854;

م. فيغالي، أقوال مأثورة وأمثال سورية-لبنانية، باريس، 1938م، رقم 526، 1705، 2845؛

VERNIER, Qédar, Paris, 1938, p. 72

برنار فيرنييه، قيدار [مفكرة هجان سوري]، باريس 1938، ص 75 وما يليها.

(2) قارن على سبيل المثال:

M. GAUDRY, La Femme chaouia de l' Aurès, Paris, 1929, p. 50 s., 214 s.

م. غودري، المرأة الشاوية في جبال الأوراس، باريس، 1929م، ص 50 وما بعدها، 214 وما بعدها؛ هيلما جرانكفيست، أوضاع الزواج في القرية الفلسطينية، ج2، ص 114؛

L. BRUNOT, Textes arabes de Rabat, II, Paris, 1952, p. 669 s.

ل. برونو، نصوص عربية من الرباط، 2، باريس، 1952م، ص 669 وما بعدها.

شخصنة القمر. أساطير وسحر

لقد سبق لنا أن رأينا أن هناك ميلًا إلى تشخيص القمر. وهل طريقة الحديث عن امرأة جميلة في فلسطين العربية هي مجرد صور بلاغية: "يخجل القمر منها ويختفي" وهل هي كذلك هذه الطريقة في مناداته "الشمس أختك يا قمر والبدر عمك[1]!"؟ ولن يلبث الأمر أن يمضي إلى أبعد من ذلك. إذ يجيب أحد الفلسطينيين المسلمين على إحدى المبشرات البروتستانت التي كانت تشرح له أن الناس جميعًا ينحدرون من آدم وحواء: " نحن، القمر أبونا، والشمس أمنا!" وقامت إحدى الساحرات المصريات باختراع أسرة للكوكب متوسلة إلى القمر الجديد بالعبارات التالية: "أنت يا من أبوك الجمعة وأمك العيد[2]."

ويُروى أن النبي ﷺ كان يناديه في بداية كل شهر ليذكره بخضوعه لله. كما أن المرأة العاشقة في منطقة ميتيجة[3] تتوجه بالحديث إلى الهلال الجديد وهي تحمل بيدها حفنة

---

(1) S. 'ABBUD. 5000 Arabische Sprichwörter, Berlin et Jerusalem, 1933, p. 51, n 1128;

س. عبود، خمسة آلاف مثل عربي، برلين والقدس، 1933م، ص51، المثل رقم 1128.

A. SARISALO, Songs, p. 119;

ساريزالو، أغاني الدروز، ص119.

S. H. STEPHAN, Modern Palest. Parallels, p. 19.

س. هـ. ستيفان، الموازيات الفلسطينية ....، ص19.

(2) S. I. CURTISS, Ursemitische Religion im Volksleben des heutigen Orients, Leipzig, 1903, p. 142;

س. إ. كورتيس، أثر الديانة السامية القديمة في حياة الشعوب الشرقية اليوم، ليبزغ، 1903م، ص 142.

J. WALKER, Folk Medicine in Modern Egypt. London, 1934, p. 96s.

ج. والكر، الطب الشعبي في مصر الحديثة، لندن، 1934م، ص 96 وما بعدها.

(3) سهل من الطمي واسع وخصب في شمال الجزائر ويمتد حول العاصمة الجزائر، يحده من الشمال البحر الأبيض المتوسط ومن الجنوب والغرب والشرق خواصر جبال الأطلس وتسقيه عدة أنهار، وينتج الحبوب والزيتون، وتكثر فيه بساتين البرتقال وعرائش العنب.

من السميد وشيئًا من الملح. وتقول: "مساء الخير أيها الهلال الوليد، أنا بين يديك مع الملح والسميد، سلم على سيدنا محمد وقل له أن يرسل إليّ سَرْجًا جديدًا، وعنانًا من حديد لأمتطي فلانًا ابن فلانة وفقًا لإرادتي ولما أريد!" وفي تونس ينبغي على الفتيات اللواتي يرغبن في رؤية زوج المستقبل أن يقفن عند انتصاف ليلة مقمرة بالقرب من جدار ينيره ضوء القمر. وأن ينطقن بالصيغة التالية وقد قسمن شعر غرتهن إلى قسمين:

يا قمـــرة الّي زرْقت[1] على قصتـــي تفرّقـــت

ورِّيني بختي بين البخوت وبيتـي بيـــن البيـوت

ثم يذهبن إلى النوم، ويرسل لهن القمر في المنام من سيكون فارسهن وسيدهن[2].

ويقول بدو الجزيرة العربية: "أيها القمر الجديد الذي يأتي بالحظ الوفير، ليكن شهرك مباركًا!" ويتلو بدو شرقي الأردن "يا أيها القمر الجديد الطالع علينا، إنك تعود نحونا؛ تمنحنا ما بدا من الخير، وتخلصنا مما خفي من الشر!" ويتلو سكان المدن صيغًا مشابهة، ولكنهم يذكرون الله فيها ولو ذكرًا ضمنيًّا على الأقل: " فليساعدك الله على الظهور، وليجعل منك شهرًا مباركًا علينا!" (سورية) أو عبارات مماثلة. وتلك هي حال الفلاحين الشلوح في المغرب الذين يقولون: "لعل الله يرحمنا، وليزدد الخير الذي لدينا بسرعة تفوق سرعة نموك، وليُزد الله في أموالنا في أثناء تألقك"[3].

(1) زرقت بمعنى طلعت، والقصة-بضم القاف-هي الغرة، وتفرقت: قُسمت إلى قسمين.

(2) ج. ديبارميه، الشر السحري، م. س، ص 37 وما بعدها؛ غراف دولاسال، إسهام ...، 170 وما بعدها.

(3) J. HESS, Von den Beduinen, p. 66; ،

ج. ج. هيس، من حياة البدو، ص66.

أ. جوسن، العادات العربية في بلاد مؤاب، باريس، 1908م، ص 294؛

T. CANAAN, Aberglaube, p. 97،

يتضح لنا من كل ما سلف أنه من الضروري احترام هذا الجرم السماوي الذي يدل على قدرة الله، والذي يكاد يكون له سلطة خاصة، وإرادة شخصية. ولا ينبغي الإشارة إليه بالإصبع لأن من يفعل ذلك يعرض نفسه لخطر الإصابة بالداحوس. ولا ينبغي قضاء الحاجات عندما يكون طالعًا. وقد تحول هذا المحظور الأخير إلى قضية شرعية لأنها دخلت في مباحث الفقهاء المسلمين[1]. لقد تحدث المختصون بالعلوم الغيبية عن الأرواح القمرية، بل إنهم أطلقوا عليها المسميات. ولكن الشعب يذهب غالبًا إلى أبعد من ذلك، إذ لم يعد القمر بالنسبة إليه جرمًا فقط، حتى لو كان له تأثيره الخاص وسلطانه الأكيد. لقد أصبح حقيقة شخصًا له جنس ووجه وسيرة ومغامرات. لقد دخلنا حقًّا في مجال الأساطير، وإلاَّ فعلى الأقل في مجال أسطوري جزئي له ارتباط بسيط بشعائر خاصة يكون الله، الإله المطلق حاضرًا فيها على الدوام. ويعتقد المغاربة أنه امرأة، حورية من حواري الجنة، وفي كل شهر مع الهلال الجديد تولد منه حورية أخرى تموت في نحو الليلة التاسعة والعشرين. وتذهب الأقمار العجائز إلى الجنة لإمتاع الموتى. ويقول التلامذة المغاربة إنه شخصية مهيبة ينبغي احترامها. ولكنه يفضل بين الفينة والفينة تذكيره بقدر نفسه؛ لأجل ذلك ينظرون إليه حينئذٍ قائلين: " الله أكبر". وهذا يعني: "أكبر منك أيها القمر، ولست إلا أحد مخلوقاته[2]." ويعتقد التونسيون أنه يسخر من البشر، والزنوج السذج منهم على وجه الخصوص. وفي مصر تحمل هالة القمر أسماء غريبة، تفترض تشخيصًا ضمنيًّا، ربما طالها النسيان. فهو في صعيد مصر ووسطها "جفنة الوفرة"، و"قصعة اليتيم"، بل هو

توفيق كنعان، الخرافات والطب الشعبي ...، ص97.

أمين، قاموس ...، ص 410؛ وستر مارك، طقوس ...، 1، 124 وما بعدها.

(1) لوجيي، محاولة ...، م. س، ص 21؛ هنري لاوست، ملخص الأحكام لابن قدامة، بيروت، 1950م، ص6.

(2) لوجيي، محاولة ...، ص20؛ ب. بورجوا، العالم...، 1، ص 67.

أيضًا بغموض أكثر "أسد الخالق". وفي الدلتا هو "بلاط القمر" وفي إحدى القرى هي صحنه. وعندما نرى تلك الهالة فذلك يعني أن البقال المتنقل يأتي بالطحين إلى القمر الذي يصنع منه رغيف خبز كبير. وسيكون الطعام بين أيدي الناس وفيرًا[1].

أما الآثار التي نراها على القمر فقد كانت كما هي الحال في كل مكان موضوعًا للعديد من الروايات التعليلية التي يعد القمر فيها غالبًا شخصًا. ولكن إلى أي مدى يمكن حمل هذه الروايات محمل الجد؟ ففي تركيا على سبيل المثال يُحكى أن الشمس غضبت من رفيقها فقذفت بالطين أو روث البقر في وجهه، إلخ. بل يقال إن والدة القمر نفسها قد لطخت وجهه بتلك الآثار لمعاقبته. ويقال أيضًا إن القمر سخر من الشمس، تلك الفتاة الخجولة التي ألقى إليها الله حفنة من الإبر؛ ومن هنا جاءت تلك الآثار التي أكسبتها مظهرًا جذلًا، إلخ. ويعتقد البدو السوريون أن اللكمات التي تبادلها القمر مع الشمس في منازعاتهما الزوجية كانت سببًا في وجود تلك الآثار. ويُحكى عند الفرس والأتراك أن الله أمر كبير الملائكة "جبريل" أن يحك القمر بجناحه ليصبح مظلمًا. وفي تونس والمغرب تمثل تلك الآثار صورة امرأة سوداء معلقة من رموش عينيها. إذ يقال: إنها بينما كانت تعجن في أحد الأيام قضى طفلها حاجته، فلم تجد إلا الخبز أو العجين الذي كانت تصنعه لتمسح له مؤخرته. فعاقبها الله على كفرها بالنعمة فنقلها إلى القمر[2].

---

(1) غراف دولاسال، إسهام ...، ص 179 وما بعدها؛
H. A. WINKLER, Äg. Volkskunde, p. 340.
وينكلر، الفلكلور المصري، ص340.

(2) P. Boratav, art. Ay dans Inönü Ansiklopedisi, cilt IV, fasc. 30, Ankara 1950, p. 346-7;
برتو بوراتاف، مادة قمر في موسوعة إينونو، مج4، مستلة 30، أنقرة 1950م، ص 346-347.
أ. موزل، أخلاق الرولة ...، ص 1؛ ماسيه، معتقدات، 1، 171؛ غراف دولاسال، إسهام ...، ص 168؛ دوكتوريس لوجيي، محاولة، 20 وما بعدها.

وفي بلاد فارس تصبح الأسطورة أكثر دقة. فالقمر زير نساء، يداوم على ملاحقة الشمس، المؤنثة التي ألقت في أحد الأيام شعرها في عينيه فأصابته بالعمى، ثم رد القمر بدوره على فعلتها فألقى الإبر التي يحملها في وجه الشمس. ومنذ ذلك الوقت لا نستطيع النظر إليها؛ لأنها تغرس إبرة في العين[1]. ولكن الأشياء أكثر تحديدًا أيضًا عند الرولة في البادية السورية.

فالقمر عندهم فتىً مبتهج، مفعم بالنشاط والحيوية، ولكنه متزوج لسوء الحظ بالشمس التي هي امرأة عجوز شرسة تلاحقه. وفي آخر الشهر القمري يوافق على القيام بواجباته الزوجية، ولكنه غير قادر على إشباع رغبة زوجته المتأججة، فيهزل جسمه من التعب والخوف منها. وقد أفضى هذا السعي وراء الملذات الزوجية إلى منازعات زوجية عنيفة اقتلع فيها كلٌّ منهما عين الآخر بقوة، ونرى آثار ذلك بوضوح على وجه القمر، ولكن في بعض الأحيان أيضًا على الشمس. ويعتقد البدو أن القمر هو على الدوام ودود والشمس متفرة. ونجد أيضًا في واحدة من حكايات البادية السورية أن الشمس والقمر أختان لأن الشمس في تلك القصة ذات جنس مؤنث. وفي القصة أن الشمس تقتل والديها لتستر علاقتها المحرمة، ويستخرج القمر من بطن والدته الميتة أخًا صغيرًا سيقوم في أحد الأيام بالانتقام منها[2].

إنه لمن المؤكد أن المخيلة والتقوى الشعبيتين تمثلتا بعمق درس التوحيد الذي جاء به النبي ﷺ، ولكنهما تمثلاه على طريقتهما. فقد أخضعا له كل المخلوقات حتى المدهشة

---

(1) ماسيه، معتقدات، 1، ص 171.

(2) أ. موزل، أخلاق الرولة وعاداتهم...، ص 1 وما بعدها، وانظر الترجمة العربية للقسم الأول من هذا الكتاب بقلم الأستاذ الدكتور محمد بن سليمان السديس، ط2، 1417هـ/ 1997م، دار التوبة، الرياض، ص 1-2؛ ماسيه، معتقدات، 1، 171؛ غراف دولاسال، إسهام، ص 167 وما بعدها؛ لوجيي، محاولة، 20 وما بعدها؛
VERNIER, Qédar, Paris 1938, p. 75 s.
برنار فيرنييه، قيدار [مفكرة هجان سوري]، باريس 1938م، ص 75 وما بعدها.

منها مثل القمر، ونسبنا إلى القمر شخصية معينة. ويبدو هذا واضحًا في القصة التي تروي عن شق النبي محمد ﷺ القمر. وقد اتسع الدعاة الشعبيون الذين يحبون المعجزات حبًّا جمًّا بتلك القصة اتساعًا كبيرًا انطلاقًا من آية قرآنية سبق ذكرها تتحدث عن يوم القيامة ﴿وَٱنشَقَّ ٱلۡقَمَرُ﴾ (القمر: ١)، وذلك يحدث في يوم الحساب. ويوضح المفسرون أن المقصود معجزة حدثت حقيقيًا في زمن النبي. فمن أجل إقناع المكيين المشركين أمر الله تعالى الكوكب بالاستجابة لصوت النبي. فطاف القمر سبعة أشواط حول الكعبة، ثم انقسم إلى قسمين، وسلَّم على محمد "بصوت سمعه البعيد والقريب" ثم دخل أحد النصفين في كمه الأيسر وخرج من كمه الأيمن، وفعل القسم الثاني العكس. إن هذه المعجزة هي واحدة من أشهر معجزات النبي في الضمير الشعبي الذي ضخم هذه المعطيات التي هي عجائبية في الأساس. وتُعدُّ هذه المعجزة واحدًا من أكبر الدلائل على مصداقية الرسالة الإسلامية، وتروي بعض الكتب الصغيرة الرائجة أحداث هذه المعجزة بأسلوب بسيط يستطيع أبسط الناس فهمه. ويمكن أن نجد تلك الكتب في الأسواق العربية كلها. وقد جهد المتصوفة بالطبع ليجدوا في ذلك معنى غيبيًّا. من ذلك ما يُحكى في المغرب من أن أحد الأولياء استدعى القمر من السماء وأمره أن يقف على ذراعه، ثم أعاده إلى مكانه المعتاد عندما أجهده التعب[١].

---

(١) TOR ANDRAE, Die person Mohammed in lLehre und Glauben seiner Gemeinde, Stockholm. 1918, p. 55, 107s.

تور أندريا، شخصية النبي محمد وأثرها في أصحابه، استوكهولم، 1918م، ص 55، 107 وما يليها.

ومثال الكتاب الشعبي كتاب: انشقاق القمر، القاهرة، مكتبة النصر، بلا تاريخ، 31 صفحة وهو اليوم واسع الانتشار؛ ونجد أشعارًا عثمانية حول الموضوع في لافانت، ديوان أدبياتي، ط2، ص 134 وما بعدها؛ [طبعة 1984م، إستانبول]؛ ويورد جب في: تاريخ الشعر العثماني، مج 1، ص 374 وما بعدها تفسيرًا صوفيًّا لذلك؛ ونجد نصوصًا مسيحية من القرون الوسطى في:

إن خسوف القمر وكسوف الشمس هما اللذان يستدعيان بسبب طبيعتهما الدرامية تفسيرًا أسطوريًا يشار إليه بحياء هنا، ويُتسع في الحديث عنه هناك. وإنه لمن المؤكد أن ما يبدو لنا نبذة مختصرة هو في بعض الأحيان بقايا أسطورة دحضها بقوة التوحيد الإسلامي الصارم. ولكننا ما نزال نصادف هنا وهناك بعض التفسيرات الطبيعية الساذجة للخسوف والكسوف. ففي تركيا على سبيل المثال يعتقد الناس في بعض الأحيان أن القمر في مسيرته يصعد مرتفعًا، ثم يتوارى وراءه لحظة شأنه شأن مسافر عادي. ويقول بدو قبيلة قحطان في قلب الجزيرة العربية: "إن القمر احترق". ولكن التفسير هو في الغالب أسطوري. فالقمر والشمس يكتسبان لونًا شاحبًا من الحزن في الأحداث المؤسفة التي يتوقعها أو أنه يُغشى عليه في لحظة من لحظات ضعفه (المغرب). والقمر الذي أعماه ضوء الشمس، فتاه وسار على طريقها، أو أنه توارى عندما رأى ساحرة تود استخدامه في أعمالها السحرية (تونس). ويعتقد الناس في "تركيا" أن الكوكب (الذكر) تحيط به من كل الجهات الساحرات والجن الذين يحجبونه عن الرؤية لولا أن الملائكة تبسط أجنحتها لتحميه وتساعده وهو يقاتل العمالقة والوحوش الذين يتجهون نحو الشمس (المؤنثة) التي يريدون أن يشربوا حليبها. وفي رواية أخرى يرى بعضهم أن القمر بقرة ينجح السحرة بعض الأحيان في القبض عليها.

ولكن هناك على وجه الخصوص أسطورة حقيقية تنتشر من إيران إلى المغرب، مفادها أن أحد الوحوش البحرية أو تنينًا يبتلع الكوكب بعض الوقت، وهناك

E. CERULLI, Il libro della Scala, Citta del Vaticano, 1949, p. 423, 502;

إنريكو شيرولي، كتاب المعراج ومشكلة الأصول العربية الإسبانية لكتاب الكوميديا الإلهية لدانتي، دراسة ونصوص، دولة الفاتيكان، 1949م، ص 423، 502؛

معجزات الأولياء المغاربة، اقتبسها وسترمارك، طقوس ...، 1، ص 153.

اختلاف في الرواية (التركية والمصرية) التي تقول إن الوحش البحري أو التنين يود خنق القمر. وفي الوجه البحري من مصر تدعو الابتهالات التي يطلقها الناس في هذه اللحظة إلى الافتراض أن هناك مشاركين آخرين لا نعرف للأسف عنهم شيئًا: إنهن الفتيات، أبناء "الحور" hoûr (اللواتي يبدو أن لا علاقة لهن بالحوريات على الرغم من التشابه في التسمية).

ومهما يكن من أمر فقد كانت هذه الظاهرة ظاهرة مقلقة. ويربطها المتدينون على الدوام بتحذير إلهي ربما يدل على اقتراب نهاية العالم. وهي في كل الأحوال ظاهرة تشير إلى وقوع كارثة قد تكون موت شخصية عظيمة. وفي بعض الأحيان يؤدي الناس فضلًا عن الصلاة الشرعية المخصصة لمثل هذه الأحول بعض الممارسات الدينية الإضافية، ويلهجون ببعض الأدعية لله. ولكن الناس في كل مكان يؤدون شعيرة لها مسوغات مختلفة مما يظهر بوضوح أنها سابقة على بعض تلك المسوغات على الأقل. وقد سبق لجوفينال Juvénal أن أكد ذلك. يصرخ الناس، ويصفقون بأيديهم، ويضربون القدور، وعلى أواني من النحاس أو الحديد الأبيض، ويضربون بالسوط أو يطلقون السهام، وهناك اليوم من يطلق النار من بندقيته، ومما يُذكر في هذا السياق أن بدو بادية الشام حصلوا على إذن من ملازم فرنسي لإطلاق رشقات رشاش بهذه المناسبة. ويفسر بعضهم ذلك بأنه يهدف إلى إرشاد القمر إلى الطريق الصحيحة، ويقول البعض الآخر إن ذلك لإيقاظ المسلمين النائمين ليكون لديهم الوقت للجهر بإيمانهم قبل قيام الساعة لو حدثت. ولكن التفسير العام هو مساعدة القمر للتغلب على من يهاجمه وبث الرعب في روعه. وفي نابلس يصرخ الناس: "يا وحش اترك قمرنا وإلا ضربناك بعصينا"[7].

---

(7) ماسيه، معتقدات، ج 1، 32، 172 وما بعدها، 179 وما بعدها، ج2، 510؛

P. BORATAV, Art. Ay dans Inönü Ansiklopedisi, p. 346-7;

وإذا كانت هذه الشعيرة ليست ذا بال فإنها ليست الوحيدة التي توجه إلى القمر مباشرة، سواء كان شخصًا أو جرمًا، دون وساطة الخالق كما تفرض ذلك العقيدة الدينية.

ونلحظ في بعض المناطق المختلفة من العالم الإسلامي انتعاشًا أو انبعاثًا للوثنية، وعلم الفلك يفترض من قبل أن للقمر ضربًا من القدرة مستقلًا عن الذات الإلهية، ولهذا حاربه غالبًا ولكن عبثًا، رجال الدين.. لكن هناك ما هو أسوأ من ذلك.

ففي المغرب كله يُشار إلى شعيرة لا يمكن تفسيرها إلا في إطار التفكير السحري، وهي شعيرة تنسب بوضوح إلى القمر فاعلية خاصة به، وتُخضعه في الوقت نفسه إلى الصيغ الجبرية التي تنطق بها الساحرة. ويتفق أننا لا نستطيع إبداء أي شك في الأصل الوثني لهذه الشعيرة. وقد أشار إليها المؤلفون الإغريق واللاتينيون، وهناك مزهرية إغريقية تمثل لنا هذه الشعيرة في أثناء أدائها. وتقوم الساحرات المغربيات شأنهن شأن الساحرات التيسليات* les Thessaliennes القدامى بإنزال القمر. ففي ليلة من

برتو بروراتاف، مادة قمر في موسوعة إيتونو، ص 346-347.

ف. مولر، في سورية ....، 246 وما بعدها؛

A. JAUSSEN, Coutumes palestiniennes, 1, Naplouse et son district, Paris, 1927, p. 174

أ. جوسن، عادات فلسطينية، 1، نابلس ومنطقتها، باريس 1927م، ص 174؛

HESS, Von den Beduinen, 66;

هس، من حياة البدو، ص66.

H. A. WINKLER, Äg. Volkskunde, p. 240-245, 340.

هـ أ. ونكلير، الفلكلور المصري، ص 240-245، و 340.

أمين، قاموس ....، 410؛ غراف دولاسال، إسهام ...، 168 وما بعدها؛ ديبارميه، الشر السحري، 36 وما بعدها؛ وسترمارك، طقوس ...، 1، 123، رقم 4؛ ب. بورجوا، العالم ....، 1، 67؛

E. MAUCHAMP, La sorcellerie au Maroc, Paris, s. d., 153.

أو. موشامب، السحر في المغرب، باريس، بلا تاريخ، 153.

* نسبة إلى تيسالي Thessalie، وهي بلد في شمال اليونان، حدودها من الشمال تقف عند مرتفعات الأولمب، ومن الغرب عند بيند Pinde، ومن الجنوب عند جبل أوتا Oeta، ومن الشرق عند أوسا Ossa والبيليون Pélion.

الليالي التي يكون فيها القمر بدرًا يصعدن إلى إحدى الشرفات أو يذهبن إلى المقبرة عاريات بعض الأحيان، ويرتلن في كل الأحوال ابتهالات وهن يضعن في ضوء القمر حوضًا أو قدرًا ممتلئًا بالماء. حينئذٍ ينزل القمر أحيانًا على شكل شرَّابة أو كُبَّة (من الصوف أو الحرير) في الماء الذي يبدأ بالغليان، وتكون له رغوة تأخذ في بعض الأحيان شكل فصيل (جمل صغير) يرغي فيخرج الزبد على شفتيه. ويبدو أحيانًا أخرى أن الفصيل هو الذي يدخل في القدر. تقوم الساحرة في كل الأحوال بإزالة رغوة الحيوان أو زبده وتضعه بعناية كبيرة جانبًا. وينبغي عليها أيضًا أن تجعل القمر يصعد إلى السماء من جديد وهي لا تستطيع ذلك كما تقول لنا غالبًا إلا إذا وعدته بحياة كائن عزيز عليه. ويُستخدم ماء القمر أو زبده المستخرج كما وصفنا في صناعة شراب المحبة أو الحقد على وجه الخصوص. و تستخدمه الساحرة غالبًا في ترطيب الكسكس الذي تذهب به الساحرة إلى المقبرة لتعركه بيد ميت حديث الدفن. والمرأة التي تخشى أن يهجرها زوجها أو ينغص عيشها تشتري من الساحرة من ذلك الكسكس، وتطعم زوجها منه. فيصبح منذ تلك اللحظة مطيعًا لها ولطيفًا[1].

من الاسم إلى الرمز ثم الشعار

---

(1) وستر مارك، طقوس ....، 1، 553 وما بعدها؛ ج2، 554، رقم 1؛ موشامب، السحر في المغرب، 255 وما بعدها؛ لوجيي، محاولة ....، 126 وما بعدها؛

E. DOUTTÉ, Magie et religion dans l' Afrique du Nord, Alger, 1908, p. 303

أو. دوتيه، السحر والدين في شمال إفريقيا، الجزائر العاصمة، 1908م، ص 303؛

A.-M. GOICHON, La Vie féminine au Mzab, Paris, 1927, p. 213 s.

أ.-م غواشون، الحياة الأنثوية في مزاب Mzab، باريس، 1927م، ص 213 وما بعدها؛ م. غودري، المرأة الشاوية .... ص 240 وما بعدها؛

دبارميه، الشر السحري، ص 36؛ غراف دولاسال، إسهام .... 169. وحول الممارسة الإغريقية-الرومانية، قارن ب H. HUBERT، مقالة "سحر" في:

DAREMBERG et SAGLIO, Dictionnaire des antiquité, t. III, p. 1495 a, 1516 a.

داريمبرغ و ساغليو، معجم العصور القديمة، مج3، ص 1495آ إلى 1516آ.

هناك بعض بقايا الوثنية القديمة التي وصلت إلينا عن طريق الدراسة اللغوية أو التاريخية لأصل أسماء المواقع الجغرافية (المواقعيَّة): فهناك بعض الأماكن التي تحمل أسماء الآلهة القديمة التي ما زالت حتى اليوم مفهومة. ويمكن أن يكون المقصود في بعض الأحيان تسميات تتعلق بمناسبة معينة أو بنادرة بعينها. ولكن هذا يحمل على الدوام بعض الذكريات من العلاقات القديمة بين الإنسان وقوى الطبيعة. ففي العربية الجنوبية نجد في هذا السياق أماكن تسمى "حصن القمر" و"شهير" و"جبل القمر أو جبيل الشهر" و"جبَّة القمر" إلخ. أما في لبنان فهناك بلدة مارونية كبيرة اسمها "دير القمر"، يُحكى أنها سميت بذلك لأنه كان فيها دير مهدى للعذراء، وأن العذراء كانت ممثلة فيه وعند قدميها هلال[1]. ونعرف في كردستان الإيرانية مدينة ماهاباد Mâhâbâd "مدينة القمر" التي كانت عاصمة لدولة صغيرة في عام 1946م.

وتكثر أيضًا أسماء الأشخاص المرتبطة بالقمر. وترتبط أيضًا بمجال غامض تختلط فيه اختلاطًا غير قابل للفصل بقايا الوثنية وظهور أساطير جديدة، ومجرد إشارات إلى الجمال الذي يرمز إليه القمر، وما يمثله من فأل حسن. فمنذ ما قبل الإسلام لدينا في الجزيرة العربية أسماء مثل "هلال" و"بدر" و"هالة"، وبندرة أكثر "قمر". ونجد حاليًا في المغرب أسماء مثل "قمورة" "قمير" مشتقة من كلمة القمر وما زال الاسمان الآخران مستخدمين. وكنا نجد لدى الأتراك الذين كانوا حديثي عهد بالإسلام أي أبا Ay Aba (أبو القمر)، وأيبك Ay bek (السيد القمر)، وأيدوغدو

---

(1) C. DE LANDBERG, Glossaire datînois, Leide, 1920-1942, t. I, p. 1001

سي. دولاندبيرغ، ...

Syrie- Palestine (Guide bleu), Paris, 1932, p. 30.

سورية-فلسطين (الدليل الأزرق)، باريس، 1932م، ص 30.

Aydogdou (ولد القمر)، وأيدمر (قمر-حديد وتعني جميل كالقمر وقاس كالحديد)، إلخ. وفي زمن الدولة الإسلامية بدأ الناس يستخدمون في الإشارة إلى كبار الموظفين والإقطاعيين لدى الخليفة عبارات تفخيم تظهر فيها أسماء الكواكب مع عناصر أخرى. فوجدنا بدر الدين، وبدر الدولة وبدر المملكة، إلخ. كما كان يمكن أن تكون شمس الأشياء المذكورة أو نجمها ... وعندما انتشرت هذه الألقاب في القرن الثاني عشر بين سواد الناس وجد الملوك لأنفسهم ألقابًا أكثر تركيبًا مثل: (بدر الدنيا والدين). وكان الناس يحرصون عبر جناس بين كلمتي "بدر" (القمر بدرًا) و"بدر" اسم المكان المعروف في الحجاز الذي انتصر فيه النبي ﷺ في أول غزواته الكبرى، يحرصون، على تخصيص اسم بدر الدين للأشخاص الذين يحملون اسم محمد(٢). وتنسب الحكايات والقصص الشعبية هذه الأسماء الجميلة لأبطالها. فنجد في **ألف ليلة وليلة** الأمراء الذين يسمون "قمر الزمان"، و"بدر الدين"؛ كما نجد الأميرات الرائعات اللواتي يحملن أسماء مثل: "بدر البدور"، و "ست البدور". وظل هذا الاسم الأخير في الشرق رمز الجمال الأخاذ الذي نجده في الحكايات القديمة والأغاني العتيقة. وهل كان في تسمية نوع من أنواع المشمش الطيب المذاق "قمر الدين" في

---

(٢) M. VAN BERCHEM, Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum, Ire partie, Egypte, Paris 1903, p. 82, 124, 143, 244, 763 s. etc.

م. فان برشيم، مواد لتكوين مدونة للنقوش العربية، القسم الأول، مصر، باريس 1903م، ص 82، 124، 143، 244، 763، وما بعدها؛

قارن بـ

L. CAETANI et G. GABRIELI, Onomasticon arabicum, vol. I, Roma, 1915, p. 200 s.

ل. كيتاني وج. غبريلي، الأسمائية العربية، مج I، روما، 1915م (1914؟)، ص 200 وما بعدها.

أصفهان، وفي مدينتي قونية• و العلايا• في بلاد الأناضول خلال القرن الرابع عشر الميلادي تلميح إلى شخصية عظيمة من تلك الطبقة؟ كانوا يجففون هذا النوع من المشمش ويصدرونه إلى سورية ومصر. وتُسمى بالاسم نفسه في سورية ومصر عجينة المشمش المجفف الذي يباع على شكل شرائح رقيقة جدًا أو على شكل شرائط عريضة. ويؤكل كثيرًا منه في رمضان، ويظن بعضهم أن اسمه مشتق من هذا، ولكن ذلك احتمال ضئيل. وتدور في نهاية المطاف حول هذه المادة الغذائية نكتة تعتمد على الاشتراك بين القمر والجمال. كان العالم الجزائري ومفتي الجزائريين في دمشق الشيخ المصلح طاهر الجزائري (1851-1920م) ينظر في أحد الأيام إلى فتاة جميلة تأكل قمر الدين فقال لها: "أتأكلين قمر الدين يا قمر الدنيا[٦]"؟

• مدينة كانت عاصمة السلاجقة في أنطاليا الروم إلى أن سقطت دولتهم عام 708هـ/ 1308م، وقد أصبحت محل نزاع بين المغول وبين قرمان أوغلوا الذين احتلوها بعد فرار تيميرتاش (دمرداش) إلى القاهرة عام 727هـ/ 1327م عند الملك الناصر. انظر تحقيقات الدكتور عبد الهادي التازي في نشرته رحلة ابن بطوطة الموثقة أدناه.

• العلايا هي اليوم آلانيا (ALANYA)، وربما كان الاسم في الأصل هو العلائية نسبة إلى علاء الدين كيْقُباد بن غياث الدين كيخسرو الأول السلطان السلجوقي لبلاد الروم، وتقع شرق خليج أنطاليا، وقد احتلها علاء الدين عام 617هـ-1220م وحصنها منفذًا لدولته على البحر المتوسط، وقد حكم علاء الدين مدة 26 عامًا وتوفي عام 636هـ=1238م مسمومًا بيد ولده كيخسرو الذي حكم باسم غياث الدين كيخسرو بن كيْقُباد إلى أن سيطر المغول على المنطقة، انظر كتاب الدكتور أحمد كمال الدين حلمي، السلاجقة في التاريخ والحضارة، الكويت 1395هـ/ 1975م، ص87.

(٦) رحلة ابن بطوطة، باريس، 1853-1858م، مج 2، 44، 259 وما بعدها، 281؛ دوزي، تكملة المعاجم، مج2، ص 403، انظر الترجمة العربية لكتاب تكملة المعاجم العربية، ترجمة د. محمد سليم النعيمي، مراجعة جمال الخياط، ج8، (ف-ق)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997م، ص 378؛ وانظر مادة جلد الفرس في التكملة، ج2، ص 248، بغداد 1980م؛ أمين، قاموس، 327. قال ابن بطوطة عند الحديث عن أصفهان: "...وبها الفواكه الكثيرة، ومنها المشمش الذي لا نظير له، يسمونه بقمر الدين وهم ييبسونه ويدخرونه، ونواه ينكسر عن لوز حلو ..."؛ وقال في حديثه عن العلايا: "...وفيها البساتين الكثيرة والفواكه الطيبة والمشمش العجيب المسمى عندهم بقمر الدين، وفي نواته لوز حلو وهو ييبس ويُحمل إلى ديار مصر، وهو بها مستطرف ..."؛ وقال في حديثه عن قونية: "... وبها المشمش المسمى بقمر الدين وقد تقدم ذكره ويحمل منه أيضًا إلى ديار مصر والشام ..." انظر

إن مثل تلك الأسماء التي ذكرناها قبل قليل تضاف إلى عناصر أخرى لتشير إلى استخدام الهلال شعارًا. ففي كل الحوض الشرقي للبحر الأبيض المتوسط كانت تُستخدم منذ زمن طويل تمائم على شكل هلال مصنوعة من ناب الخنزير البري (وهذه جزئية مقززة إذا تذكرنا كراهية الإسلام لكل ما يتعلق بالخنزير). وقد استُخْدِم الهلال طرازًا تزيينيًا في داخل آسيا كلها عبر القرون. ويمكننا تتبع رمز الهلال والنجم من فن النقش على الجواهر الأشوري-البابلي، مرورًا بالفينيقيين، وبالأسر المالكة الإيرانية. كان هذا الشعار يُستخدم في العصور القديمة على الرايات: فقد كان شعار "سين"، إله القمر في حران يظهر على الرايات البارثية* parthes، وعلى شعار "جاد تيماي" Gad Taymay، الإله القبلي التدمري*. ويشيع وجوده على النقود البيزنطية حتى قبل أن تصبح القسطنطينية العاصمة القديمة للدولة البيزنطية، كما أنه ظهر في القرن الثالث عشر الميلادي على عملات الأسر الحاكمة التركية المسلمة في بلاد فارس الشرقية. ونادرًا ما كان يُستخدم علامة شعارية على عوارض الكراسي الأمامية عند المماليك الأتراك في مصر في القرن الرابع عشر الميلادي. ويبدو أن الأتراك العثمانيين لم يولوه في البداية أي قيمة خاصة. ولكن الهلال كان ضربًا من الزينة يستخدم (بتنويعات مهمة) منذ القرن الرابع عشر الميلادي (ويبدو أنه كان يُستخدم منذ القرن

رحلة ابن بطوطة المسماة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، قدم له وحققه ووضع خرائطه وفهارسه عبد الهادي التازي، طبعة أكاديمية المملكة المغربية، 1417هـ/ 1997م، ج2، ص 29، 163، 173.

* البارثية نسبة إلى البارثيين الذين حكموا في إيران من 250ق. م إلى 247 م، وأرضهم الأصلية في شمالي إيران وربما قيل لهم: الفرثيون. انظر كتاب المعتقدات الدينية لدى الشعوب، المشرف على التحرير: جفري بارندر، ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة د. عبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة الكويتية، العدد 173، 1413هـ/ 1993م، ص125، 127، 131.

* انظر بحثًا بعنوان: آلهة هيرابوليس لـ هـ. سيرج منشورة في مجلة: سورية، ع37، 1960م، ص245.

الحادي عشر الميلادي في مدينة آني* في أرمينيا) لتزيين السيقان ذي العقد الموضوعة على قبب المساجد. ومنذ القرن السادس عشر الميلادي كان العثمانيون يستخدمون طرازًا يسمونه الهلال المغلق. وهو عبارة عن مجموعة من الأقراص يُرسم في كل منها شكلًا بيضاويًا يلامس محيط الدائرة. وإذا نظرنا إلى الشكل البيضاوي على أنه فراغ فإنه يبقى هلال سميك وقصير ومصمت لا يشبه في شيء المنجل الذي يمثل عادة الهلال. إن هذه الطُرز التي تعود إلى القرنين السادس عشر والثامن عشر كانت تُرسم على الدوام ثلاثة ثلاثة على الديباج والسجاد والآنية المزخرفة التركية. وظهرت في القرن الرابع عشر الميلادي في المغرب على رايات "المرينيين"، وربما تكون ظهرت أيضًا في تركستان وفي إيران على رايات "تيمورلنك"*. وكان الهلال يُرسم بشكل أو بآخر، ترافقه أو لا ترافقه شعارات أخرى، على الرايات الإسلامية منذ القرن الثالث عشر الميلادي على الأقل. وقد كان ذلك في العصر الذي كان فيه يوحنا صان تير (بدون أرض)* Jean sans Terre خليفة ريتشارد قلب الأسد، يستخدم الشعار نفسه الذي حمله من الشرق إلى إنجلترا. ويظهر أيضًا على رايات الموانئ الإسلامية على

---

* آني: مدينة تركية اشتهرت بآثارها التاريخية من القرون الوسطى. تقع في الجنوب الشرقي من مدينة قارص الواقعة في شرق تركيا حاليًا. قضى عليها الزلزال المدمر عام 1319م فأصبحت غير صالحة للإقامة. وما زالت أنقاضها مجال بحث ودراسة لدى علماء الآثار. انظر:
.Türk Ansiklopdisi. Milli Eğitin Bakanligi. Istanbul: 1971: 3L35

* حوالي 737هـ/ 1336م-808هـ/ 1405م، ولد قرب سمرقند، وهو أبو التيموريين، ادعى أنه من سلالة جنكيز خان. هزم المتوليين عام 1363م وفقد في حربه معهم إحدى ساقيه فعُرف بالأعرج. انطلق من عاصمته سمرقند غازيًا فارس وجنوبي روسية والهند. استولى على دلهي ثم اكتسح بلاد الكرج (جورجيا) وسورية الشمالية، كما استولى على حلب ودمشق وزحف على بغداد فآسية الصغرى حيث تقابل مع السلطان بايزيد. توفي في أثناء غزوه الصين. تقاسم إمبراطوريته الشاسعة خلفاؤه الأربعة من أولاد وأحفاد. انظر المعجم الجغرافي للإمبراطورية العثمانية، م. س، ص70.

* يوحنا بدون أرض أخو ريتشارد قلب الأسد ملك بريطانيا، وخليفته.

البحر الأبيض المتوسط، الموجودة على خريطة كتالانية تعود إلى عـام 1375م. ولكـن كل تلك الاستخدامات كانت استخدامات مناسباتية ويبدو أن المسيحيين هم أول من عدَّ الهلال رمزًا للإسلام، بالتوازي مع الـصليب. ومنـذ نهايـة القـرن الـسادس عـشر الميلادي بدأ الأدب الأوروبي ينظر إلى الهلال بهذه الصفة، في حين أن الدولة العثمانية لم تستخدمه شعارًا رسميًّا، ولم تتبنه إلا في نهاية القرن الثـامن عـشر. ففـي عـام 1799م أصدر السلطان العثماني سليم الثالث نظام الهلال الذي كان مخصصًا للأجانب ولـيس للمواطنين. وهذا يشير بوضوح أنهم كانوا في تركيا حتى ذلك الوقت لا يرون للهلال أي قيمة دينية. لكن هذه القيمة الدينية فرضت نفسها شيئًا فشيئًا إبـان القـرن التاسـع عشر الميلادي بدافع الحاجة إلى إيجاد رمز مـن طـراز رمـز الـصليب المسيحي نفسه. وبذلك وجدنا أن المنظمة التي تقابل منظمة الصليب الأحمر في بـلاد الإسـلام هـي في الغالب منظمة الهلال الأحمر[1].

---

(1) MARGOLIOTH - وانظر ما كتبه مارجليوث في:

HASTINGS, Encyclopaedia of Religion and Ethics, t, 12, p. 145;

هاستنغ (محرر)، موسوعة الدين والأخلاق، مج12، ص 145؛

W. RIDGEWAY, The Origin of the Turkish Crescent, dans Journal of the Royal Anthropological Institute, 38, 1908, p. 241-258;,

ويليام. ريدغوي، في أصل الهلال التركي، في مجلة قسم الأنثروبولوجيا الملكي، 38، 1908م، ص241-258؛

RIZA NOUR, L'histoire du croissant, dans Revue de turcologie, t. 1, no 3 (1933);

رضا نور، تاريخ الهلال، في مجلة التركيات، مج 1، رقم 3 (1933م)؛

A.SAKISIAN, Le croissant comme emblème national et religieux en Turquie, dans Syria 22, 1941, 66-80;

أ. ساكيسيان، الهلال بوصفه شعارًا وطنيًّا ودينيًّا في تركيا، مجلة سورية، 1941، 22م، ص66-80؛

وقد ترجمنا هذا البحث ونشرته مجلة الفيصل " في عدد ذي القعدة 1426هـ/ 2005م.

F. KURTOGLU, Türk bayragi ve ay yildiz, Ankara, 1938;

ف. كرداوغلو، البيرق العثماني والنجمة، أنقرة 1938م.

F. CUMONT, Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains, Paris 1942, p. 204 s.

ف. كومون، مباحث في الرمزية الجنائزية عند الرومان، باريس 1942م، ص 204 وما بعدها. MAYER, Saracenic Heraldry, Oxford, 1933, p.25;

لقد وجدنا في ضوء هذا الإطار النظري أن هوية الإنسان العربي وتوليفاته العقلية، شأنه في ذلك شأن البشر الآخرين مرتبطة بالقمر ارتباطًا وثيقًا. واللغة في مستوياتها كلها هي الملاذ الذي كمنت تلك الهوية وتلك التوليفات مرتبطة بالمفاهيم القمرية التي تظهر من الحفر في أماكن اللغة الأثرية حفرًا عموديًا تظهر من خلاله الارتباطات التي أشرنا إليها. وكنا في بحث سابق قد أوضحنا ارتباط القمر بالمفردات والتراكيب اللغوية الفصيحة، ونود في هذا البحث توضيح هذا الارتباط بين عناصر عنوان بحثنا الثلاثة من خلال الأدب الشعبي والفنون الشعبية العربية. لقد طوَّف بنا البحث في مغرب الوطن العربي ومشرقه ليستقصي ذلك الارتباط من خلال الفلكلور والألغاز والأمثال والشعر الشعبي وغير ذلك مما ينتمي إلى الجانب الشعبي الذي يعد في واقع الأمر أقرب إلى التعبير عن الهوية الحيوية للشعوب العربية.

مايرِ، شعارات المراسنة، أكسفورد، 1933م، ص 25.

H. SEYRIG, Syria, 37, 1960, p. 245.

هـ. سيرج، مجلة "سورية" العدد 37، 1960م، ص 245. بحث بعنوان: آلهة هيرابوليس سبقت الإشارة إليه. وانظر رسالة بعنوان: تاريخ العَلَم العثماني، أحمد تيمور باشا، المطبعة السلفية، القاهرة، 1347هـ.

رجال السياسة ونقد الشعر

د. نورة صالح الشملان

لعل من نافلة القول أن نذكر أن الشعر العربي القديم كان يلقى في الغالب في مجالس الحكام من خلفاء وأمراء وقواد وإن ما يلقى في هذه المجالس هو قصائد مدح وإطراء لهؤلاء الساسة وكان الشعراء يتنافسون في إبراز صفات الممدوح والبحث عن الجديد ليتفوق أحدهم على الآخر.

وكان الشعر يتعرض في مجالس الممدوحين لنقد صارم من الجلّاس المتسلحين بالمعرفة المتمرسين في دروب الشعر وزواياه فكان الشاعر يعد نفسه إعدادًا جيدًا قبل أن يقف ملقيًا ما لديه، يقول الأصمعي: « لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلًا حتى يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار ويعرف المعاني وتدور في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزانًا على قوله والنحو ليصلح به لسانه ويقيم به إعرابه والنسب وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم »[1].

إذا الشاعر كان يبذل جهدًا في تثقيف نفسه فلا عجب أن يكون له من الاعتزاز بهذا الشعر ما يوازي الجهد المبذول فيه.

---

(1) العمدة (1: 198).

والشاعر الموهوب يستطيع بروعة بيانه قلب الحقائق وبناء أمجاد من الخيال، فتبدو كأنها حقائق، وكم من شاعر نجح في بناء صورة لنفسه أو لممدوحه لا تعتمد على الصدق وإنما تعتمد على الخيال، وقديمًا قيل أجمل الشعر أكذبه، ونورد في هذا المقام قصة طريفة تروى عن جرير الذي تبوأ مع الفرزدق والأخطل سنام الشعر في العصر الأموي.

«سأل رجل جريرًا من أشعر الناس؟ فقال قم حتى أعرفك الجواب، فأخذ بيده وجاء به إلى أبيه عطية، وقد أخذ عنزًا له وكان يمص ضرعها، وقال هذا أبي كان يشرب من ضرع العنز مخافة أن يسمع الناس صوت الحلب فيطلبون منه لبنًا... ثم قال لمحدثه هل أدركت الآن أني أشعر الناس، فقد فاخرت بأب كهذا ثمانين شاعرًا وغلبتهم»[1].

وعلى الرغم من اهتمام جرير بشعره وسعيه للتفوق على منافسيه من الشعراء بإحكام بناء قصائده فإنه تعرض لبعض المواقف التي خانه فيها التعبير فتصدى له الممدوح قبل غيره مستذكرًا مستقبحًا، من ذلك ما حدث له حين ألقى بين يدي عبد الملك بن مروان قصيدته الرائعة التي مطلعها:

بان الخليطُ برامتين فودَّعوا	أو كلما رفعوا البين تجزَّعُ
إن الجميع تفرقت أهواؤهم	إن النوى بهوى الأحبة تفجعُ
كيف العزاء ولم أجد مذ بنتمُ	قلبًا يقر ولا شرابًا ينقَعُ[2]

تقول الرواية إن عبد الملك كان يتابع الشاعر بإعجاب، حتى كاد يزحف من مكانه طربًا لما يقذفه عليه من درر القول حتى وصل جرير إلى قوله:

---

(1) الأغاني (8: 48).

(2) ديوان جرير (267).

وتقول بوزعُ قد دببت على العصا   هلّا هزئت بغيرنا يا بوزعُ

حينئذ خمدت حماسة عبد الملك وظهر الاستياء على ملامحه، وتحول من معجب ملك عليه الإعجاب حسه ومشاعره، إلى معاتب مشمئز من ذلك الاسم، إذ قال لشاعره بأسف شديد: أفسدت شعرك بهذا الاسم.

ولا شك أن القافية هي التي أجبرت الشاعر على العدول عن الأسماء المألوفة مثل ليلى وسلمى وسعاد وهند ولبنى وأسماء وغيرها مما ألف الممدوحون سماعه في قصائد الغزل.

إن هذه الملاحظة تدل على إن الممدوح ينظر إلى القصيدة نظرة كلية، فهو يريدها مكتملة الجمال في جميع أجزائها المتعلقة به وغير المتعلقة، لأن البيت الذي وقف عنده كان في المقدمة الغزلية، قبل أن يشرع الشاعر في المدح وخلع الصفات.

ولعلنا نتساءل ما موقف الشاعر من هذا النقد ؟ هل استجاب وبدل الاسم بأحسن منه ؟

في الواقع أن الشاعر ضرب صفحًا عن اعتراض ممدوحه، وأبقى الاسم في القصيدة، ولم ير فيه مساسًا بجمالها، ولا زال البيت في ديوان الشاعر كما قاله.

وجرير من الشعراء الذين أكثروا من مدح عبد الملك، ولعل قصيدته التي مطلعها:

أتصحو بل فؤادك غير صاحِ   عشية همّ صحبك بالرواح

والتي يقول في أحد أبياتها:

ألستم خير من ركب المطايا   وأندى العالمين بطون راح

تعد من القصائد المشهورة والتي تتسم بالمبالغة الشديدة في خلع الصفات.

وينصب النقد أحيانًا على المعنى وما يحمله من مضامين، فحين قال نصيب في مقدمة قصيدة مدح لعبد الملك:

أهيمُ بدعدٍ ما حييت وإن أمت   فواحزنا من ذا يهيمُ بها بعدي

استوقفه الخليفة مستبشعًا هذا المعنى، مستعينًا بجلسائه من الشعراء لتصحيحه. فهو لا يريد من شاعره أن يحزن لأن حبيبته ستبقى وحيدة بعد موته، فكأنه يستجدي من يحل محله في قلبها وحياتها.

فيسأل الأقيشر كيف تصحح البيت، فيجيب: سأقول أوصل بدعد من يهيم بها بعدي، فيستقبح عبد الملك قول الأقيشر أكثر مما استقبح قول نصيب قائلًا له: فأنت والله أسوأ قولًا، وأقل بصرًا حين توكل بها بعدك.

ويتتابع تصحيح البيت من قبل الشعراء، وعبد الملك لا يرضى عن أي منهم فيقول له أحدهم، ما كنت أنت قائلًا يا أمير المؤمنين ؟ قال كنت أقول:

تحبكم نفسي حياتي فإن أمت فلا صلحت دعدُ لذي خلةٍ بعدي

فأجمع الجالسون أن الخليفة أبصرهم بالشعر.

ولا شك أن عبد الملك كان يبحث عن المعنى الأخلاقي في البيت، وهو بذلك ينطلق من القيم العربية التي لا يريد الرجل فيها شريكًا له في زوجه حتى بعد موته. ومرة أخرى يتمرد الشاعر على الخليفة، فيصرُّ على بقاء البيت كما قاله غير مقتنع بما أورده الممدوح من تعديل، ولا ما أجمع عليه الشعراء من استحسان لتصحيح الخليفة، ولم يكن الممدوح يقبل كل ما يتحفه به شاعر المدح من صفات، فهو يرفض بعضها، ويقارن بين ما قاله الشاعر فيه وما قاله في غيره، وكثيرًا ما يحاول استثارة الشاعر واستفزازه بالزعم بأن ما يقوله لا يصل إلى جودة ما قاله غيره، ومن المواقف التي توضح ذلك ما حدث لعبد الله بن قيس الرقيات شاعر الغزل المعروف، والذي يضمه النقاد إلى صف من اشتهروا بأسماء المحبوبات مثل كثير عزة وقيس لبنى وجميل بثينة وغيرهم.

قدم ابن الرقيات إلى مجلس عبد الملك ومدحه بقصيدة استحسنها الحاضرون، ولكن عبد الملك اعترض على بيت مدح له يقول فيه الشاعر:

يـأتلقُ التـاجُ فـوق مفرقـه   عـلى جبـينٍ كأنـه الـذهبُ

لقد استبشع عبد الملك هذا البيت الذي اعتمد فيه الشاعر على مظهر الخليفة البرّاق دون أن يخوض في مخبره، ولعل ما أثار غضب عبد الملك أنـه تـذكّر بيتًـا قالـه الـشاعر مادحًا عبد الله بن الزبير العدو اللدود للأمويين والذي يقول فيه:

إنـما مـصعب شـهابٌ مـن الله   تجلـت عـن نـوره الظلـماء

فقد مدحه بقيمة أخلاقية، على حين مدح عبد الملك بالأبهة والفخامة وهيبة الملـك المعتمدة على التاج والذهب لا على الإقدام والشجاعة.

وعبد الملك في احتجاجه ذلك ينطلق من نظرة النقاد لأصول المدح، فهذا قدامة بن جعفر يقول ((أفضل مديح الرجال ما قصد بـه الفـضائل النفـسية الخاصـة لا بـما هـو عرضيٌّ فيه ؛ وما أتى من المدح على خلاف ذلك كان معيبًا))[1].

وقريب من ذلك ما قاله عبد الملك لكثير عزة حين مدحه قائلًا:

عـلى ابـن أبي العـاص دلاصٌ حـصينةٌ   أجـادَ المـسدّي سردَهـا وأزالهـا

يـودُّ ضـعيفُ القـومِ حمـلَ قتيرَهـا   ويستـضلعُ القـومُ الأشـمُّ احتمالَهـا

فعلى الرغم مما يحمله البيتان من إيحاء بالشجاعة والقوة والهيبة فإنهما لم يعجبـا عبـد الملك، ذلك لأنه استحضر بيتين قالهما الأعشى لعمرو بن معد يكرب وهما.

وإذا تجـيءُ كتيبـةٌ ملمومـةٌ   خرسـاء يخـشى الذائـدون نهالَهـا

كنـتَ المقـدَّمُ غـيرُ لابـسِ جنـةٍ   بالـسيف تـضربُ معلـمًا أبطالَهـا

وقد صارح شاعره بهواجسه، وألقى بين يدي هذين البيتين معاتبًا، ومؤكـدًا أنـه لم يبلغ به ما بلغه الأعشى بممدوحه.

---

(1) الموشح (346).

تذكر الرواية أن كثير أصر على بيته قائلًا ((يا أمير المؤمنين وصف الأعشى صاحبه بالطيش والخرق والتغرير ووصفتك بالحزم والعزم))[1].

فهو يرى أن القائد الذي يتحصن بالسلاح عن عدوه، أكثر دراية بشئون الحرب من ذلك الذي يقابل الأعداء دون سلاح يحميه، ومن هنا فإنَّ الأعشى لم يحالفه الحظ في وصف شجاعة ممدوحه، وإنما صوره مندفعًا لا يأبه بعواقب الأمور، على حين جعل من عبد الملك قائدًا متمرسًا في أمور الحرب، لا يقابل الأعداء بالشجاعة وحدها، وإنما بحماية نفسه كي يبقى على رأس جيشه، مدافعًا عن قومه، وكما قال المتنبي:

الرأيُ قبلَ شجاعةِ الشُّجعان ... هو أول وهي المحل الثاني

تدل الأخبار السابقة على متانة العلاقة ونديتها بين الشاعر والممدوح فهناك نقاش، وهناك رفض وقبول واستحسان واستهجان، وتأمل فيما وراء الأبيات من معاني، وهناك مقايسة ومقابلة. وكل ذلك يدل على أن الممدوح وهو الناقد الأول للشعر كان يتمتع بذائقة فنية عالية، وكان يتمتع بثقافة تجعله مطلعًا على التراث، ويتمتع بذكاء يجعله يستحضر المعاني المتشابهة، ويقارن بينها، ولأن الممدوح يتمتع بكل هذه المزايا نجد الشعراء يجهدون أنفسهم في صناعة شعرهم، ولا يقدمونه إلا بعد نضجه، وكان أكثرهم يعمل راوية لشاعر كبير يتعلم منه ويحفظ شعره حتى إذا نضجت شاعريته أظهر قصائده للناس، وكانوا يعكفون على قراءة الشعر القديم وحفظه، فمثلًا أبو نواس يذكر أنه لم يقل الشعر إلا بعد أن حفظ عشرات الدواوين، وكذلك بشار بن برد وأبي تمام وغيرهم، وقد فصل ابن رشيق في الحديث عن ذلك في باب آداب الشاعر[2].

---

(1) راجع الموشح للمرزباني (231). الدلاص: الدروع اللينة الملساء. سردها: نسجها. القتير: رؤوس المسامير في الدروع. يستضلع: يستقل.

(2) العمدة (1: 196).

ولنقف أمام هذا الخبر الذي يقول: دخل ذو الرمة على عبد الملك بن مروان وبدأ في مدحه قائلًا:

مـا بـالُ عينـك منهـا المـاءُ ينـسكبُ كأنــــه كُــــلى مفريــــةٌ سَرِبُ

فقال له غاضبًا وما سؤالك عن هذا يا جاهل، ولم يسمح له بإكمال القصيدة، وتضيف الرواية، أن عين عبد الملك كانت تدمع بسبب ريشة أو شعره سقطت فيها وظن أن الشاعر يخاطبه.

والسؤال المطروح هنا هو، هل كان عبد الملك الذي عُرف بعشقه للشعر ومعرفته بأصوله يجهل أن الشاعر كثيرًا ما يبدأ قصائده بمخاطبة نفسه ؟

ألا يمكن أن نقول أن سبب رفض عبد الملك هذا الاستهلال هو سبب جمالي محض، فهو يرفض الصورة القبيحة التي بدأ بها الشاعر قصيدته، ويرى من منظور جمالي أن هذا المطلع الملطخ بالدم لا يفضي إلى ما كان يأمله من صور جمالية كان ينتظر سماعها من شاعر الحب والجمال والذي اشتهر بأوصافه الرائعة ؟

أما إن عين عبد الملك كانت في تلك الساعة تدمع بسبب شعرة، أو ريشة، فلعل ذلك كله من وضع الرواة.

ولأن الشعر حمّال أوجه أحيانًا، فإذا أشكل على الممدوح سبر أغواره، استعان بجلّاسة من الشعراء أو النقاد، من ذلك ما حدث في مجلس عبد الملك بن مروان حين مدحه كثّير عزة بقصيدة قال في أحد أبياتها:

فـــما رجعوهـــا عنـــوةً عـــن مـــودةٍ ولكـــن بحـــدِّ المـشرفي اســـتقالها

يبدو أن عبد الملك قد التبسَ عليه هذا البيت، على الرغم من معناه الظاهر الذي يوحي بالشجاعة والقوة، ومن هنا فقد التفت إلى الأخطل قائلًا كيف تسمع ؟ قال: هجاك يا أمير المؤمنين.

فأراد عبد الملك استفزاز الأخطل إذ قال له: بل حسدته، قال الأخطل: ما قلت فيك يا أمير المؤمنين أحسن من ذلك، قال الخليفة: هات ما عندك، قال الأخطل:

أهلوا من الشهر الحرام فأصبحوا موالي ملك لا طريفٌ ولا غصبُ [1]

ومن يتأمل البيتين يدرك أن كثيرًا مدح الخليفة بالشجاعة والإقدام أي بمجد مكتسب، على حين أن الأخطل مدحه بمجد موروث، ونلاحظ تأكيد الأخطل على أن هذا المجد لم يكن مغتصبًا، وربما ذلك هو رد على أعداء الأمويين الذين يعتقدون أنهم اغتصبوا الخلافة من العلويين، وربما كان الخليفة بحاجة إلى إثبات أحقيته في الملك، أكثر من حاجته إلى إبراز شجاعته، ومن هنا فقد فطن إلى مراد الشاعر ووصلَهُ.

وكان البيت من الشعر يستوقف الخليفة فيصححه وفقًا لتوقعه من ذلك ما حدث في مجلس الرشيد حين استمع إلى الأصمعي ينشد قصيدة للنابغة الجعدي يقول في أحد أبياتها مادحًا:

أشم طويل الساعدين شمردَلٌ إذا لم يرح للمجد أصبح غاديا

قال الرشيد ويله، ولِمَ لا يروحه في المجد كما أغداه ؟ ألا قال إذا راح للمعروف أصبح غاديًا، فاعترف الأصمعي للخليفة أنه أعلم من الشاعر بأسرار المدح.

ويجلو للممدوحين اختبار الشعراء ومعرفة رأي بعضهم في بعض، وتكون الأحكام غالبًا موجزة تعتمد على المجاز، من ذلك ما قاله جرير عن شعر ذي الرمة حين سأله أحد الخلفاء ((نقط عروس وأبعار ظباء)) وقال عنه لو خرس بعد قصيدته ((ما بال عينيك منها الماء ينسكب)) كان أشعر الناس.

---

(1) الموشح (236).

وقضية أشعر الشعراء قضية شغلت الممدوحين وكثيرًا ما يطرح الممدوح على شاعره هذا السؤال ومن هذه المجالس ظهرت تلك المقولات التي يرددها الناس منها أشعر الناس امرئ القيس إذا ركب إلخ.

ويعتمد الشاعر في الإجابة عن السؤال السابق أحيانًا على بيت واحد يعزز ذلك ما قاله الحطيئة حينما سأله عتيبة بن النهاس العجلي وهو من وجوه بكر بن وائل عن أشعر العرب فقال: الذي يقول:

ومن يجعل المعروف من دون عرضه ... يفره ومن لا يتق الشتم يُشتمِ

وحين يسأله الممدوح عن أشعر الناس يقول أنا فينبرى أحد الجلاّس قائلًا: النابغة أشعر منك، ويأتي بيت للنابغة يعترف الأخطل بعد سماعه أن النابغة أشعر فيه.

وحين سئل الفرزدق عن أشعر الناس في الإسلام قال: « كفاك بابن النصرانية »[1] يقصد الأخطل، وهي شهادة صادقة من عدو لدود.

وتصادفنا بعض الأخبار التي تبين أن الممدوح يكون أحيانًا منتجًا للنص ومكملًا لما قاله الشاعر، من ذلك ما روي أن عمر بن أبي ربيعة شاعر الغزل المعروف، وفد على عبد الله بن عباس الفقيه المُحدِّث الشهير فقال منشدًا:

تشط غـدًا دار جيراننا ....

وسكت ، فأكمل ابن عباس البيت قائلًا:

.... وللدارُ بعد غدٍ أبعدُ

فصاح عمر متعجبًا، كذلك قلت أسمعته أصلحك الله ؟ قال: لا ولكن كذلك ينبغي[2].

(1) راجع الأغاني (4: 122).

(2) راجع الأغاني (1: 117).

لقد أكمل ابن عباس البيت وفقًا لما توقعه.

وكان الممدوحون يبحثون عن الشعر الذي لا يسلم قياده للمتلقي بسهولة، فهذا الرشيد يقول للمفضّل الضبي اللغوي المشهور، والذي كان يتولى تدريس الأمين والمأمون، اذكر لي بيتًا يحتاج إلى مقارعة الأذهان في استخراج خبيئه، ثم دعني وإياه، وبدلًا من أن يجيبه المفضل على سؤاله، يطرح عليه سؤالًا يقول: أتعرف بيتًا أوله أعرابي في شملته، هابٌّ من نومته كأنما ورد على ركب جرى في أجفانهم الوسن، فظل يستنفرهم بعنجهية البدو، وتعجرف الشدو، وآخر مدنيٌّ رقيق غُذي بماء العقيق ؟

وبعد تفكير طويل أعلن الخليفة عن عجزه عن استحضار بيتٍ كهذا وطلب من محدثه ذلك فقال المُفضَّل هو بيت جميل:

ألا أيها الركب النيَّامُ ألا هبوا ‏ ‏ ‏ أُسائلكم هل يقتل الرجلَ الحبُّ

وكأن الرشيد أراد الانتقام من المفضل الذي أحرجه بذلك السؤال الذي لم يستطع الإجابة عنه، فسأله قائلًا : أتعرف بيتًا أوله أكثم بن صيفي في أصالة الرأي ونبل العظة، وآخره بقراط بمعرفته الداء والدواء ؟

فارتبك المفضل وقال: هولْتَ عليَّ يا أمير المؤمنين، وهنا يجيب الرشيد سؤاله قائلًا هو بيت الحسن بن هانئ (أبو نواس).

دع عنكَ لومي فإن اللومَ إغراءُ ‏ ‏ ‏ وداوني بالتي كانتْ هي الداءُ

ولو عدنا إلى الأبيات السابقة لم نجد ذكرًا للأعرابي، ولا للمدني ولم يرد ذكر لأكثم بن صيفي، ولا للطبيب بقراط.

إن هذا الفهم للشعر يعتمد على التخيل الذي خامر عقل الرجلين.

ويحلو للخلفاء تقييم الشعراء ولا يعتمدون في ذلك على ذوقهم الخاص فقط وإنما يستعينون بغيرهم، وكانت المقارنات بين الشعراء حامية الوطيس، فقد اختلف الناس حول فرسان الهجاء الثلاثة جرير والفرزدق والأخطل، كما اختلفوا حول فرسان

الغزل العفيف جميل وكثيِّر وقيس بن ذريح، واختلفوا في مسلم بن الوليد وأبي نواس، وقد أراد الرشيد أن يعرف قدر الشاعرين الأخيرين وتقييم احدهما للآخر فأرسل إليهما وسأل أبا نواس عن رأيه في مسلم بعد أن أمر مسلمًا بالخروج من المجلس، فأجابَ أبو نواس هو أشعر الناس بعدي، ويأتي مسلم وهو لا يدري ما الذي قاله أبو نواس في حقه، ويطلب الرشيد من أبي نواس مغادرة المجلس ويطرح السؤال نفسه على مسلم فيقول: أشعر الناس أبا نواس وأنا بعده [1].

فانظر عزيزي القارئ إلى هذا التطابق في الرأي، وتأمل كيف لم تطغ على مسلم أنانية الشاعر التي تجعله يرى نفسه فوق الجميع.

وقريب من ذلك ما حدث في مجلس سعيد بن مسلم الباهلي الذي دخل عليه بشار بن برد يومًا قائلًا: لقد امتدحتك أعزك الله بقصيدة لم يقل مثلها عربي ولا أعجمي وإني فيها لأشعر الناس، فطلب منه سعيد أن ينشدها وكان مطلع القصيدة:

حييا صاحِبيَّ أمَّ العلاءِ واحذرا طرف عينها الحوراء

حتى إذا أتى إلى أخرها قال له سعيد أراك يا بشار تتبجح بشعرك، وقد جاءني أعرابي منذ مدة، فمدحني ببيتين لم أسمع أجود منهما، فأغفلت ثوابه، فهجاني، ببيتين لم أسمع أوجع منهما، فطلب بشّار سماع الأبيات وكان بيتا المدح هما:

فيا سائرًا في الليل لا تخشى ظَلّةً سعيد بن مسلم ظلُّ كلِ بلادِ

لنا سيدٌ أربى على كل سيدِ جوادُ حثا في وجهِ كلِ جوادِ

أما بيتا الهجاء فهما.

لكلِ أخي مدحٍ ثوابٌ يعُدُه وليس لمدح الباهليِّ ثوابُ

---

(1) الأغاني (18: 325).

مـــدحت ســـعيدًا والمـــديح مذلـــةٌ فكـــان كـــصفوان عليـــه تـــرابُ

فقال بشار هذا أشعر مني ومن أبي وأمي [1].

وفي السياق نفسه ما حدث في مجلس سعيد بن العاص الذي وفد عليه الحطيئة والفرزدق عنده ينشده قصيدة مدح قال في أحد أبياتها !

بنـــي عـــم الرســـول ورهـــط عمـــرو وعـــثمان الـــذين علـــوْا فعـــالا

قيامًـــــا ينظـــــرون إلى ســـــعيد كـــأنهم يـــرون بـــه هـــلالا

فقال الحطيئة: « هذا والله الشعر أيها الأمير » [2]. لقد قال الحطيئة ذلك وهو أرسخ قدمًا في الشعر من الفرزدق وأكبر سنًّا.

وقريب من ذلك ما حدث في مجلس المهدي حين أقبل مجموعة من الشعراء لإنشاده، ومنهم أبو العتاهية، وبشار بن برد، وكان بشار أرسخ قدمًا في الشعر من أبي العتاهية، وأكبر سنًّا منه، فأخذ بشار يتمتم بالاعتراض على هذا التقديم، وما أن بدأ أبو العتاهية في قصيدته التي يقول في مطلعها:

ألا مـــا لـــسيدتي مـــا لهـــا أدلًا فأحمِـــل إدلالهـــا

حتى التفت بشار إلى أشجع السلمي الشاعر قائلًا: ويحك يا أخا سليم ما أدرى من أي أمرٍ أعجب، أمن ضعف شعره، أم من تشبيبه بجارية الخليفة؟ واستمر أبو العتاهية في الإنشاد واستمر بشار بالانتقاد الهامس، حتى إذا وصل إلى قوله مخاطبًا المهدي:

أتتـــه الخلافـــة منقـــادةً إليـــه تجـــررُ أذيالهـــا

فلـــم تـــك تـــصلح إلا لـــه ولم يـــك يـــصلح إلا لهـــا

---

(1) الأغاني (3: 189).

(2) تجريد الأغاني (1: 296).

اهتز بشار طربًا من جمال الشعر، والتفت إلى أشجع قائلا ويحك يا أشجع! هل طار الخليفة من عرشه طربًا لما يقوله هذا الكوفي؟ "[1].

فانظر عزيزي القارئ كيف تغلب ذوق بشار على أنانيته وكيف اعترف لأبي العتاهية بالفضل، ولم يمنعه من ذلك غضبه لتقديمه عليه. وبشار على الرغم من حدة طبعه واعتزازه بشعره كان دائم الإنصاف في أحكامه على الشعراء، ذلك لأنه شاعر حق يدرك أسرار الجمال وخباياه، فيحكم لصاحبه بالإجادة وأن لم يكن له من المحبين.

ومن المجالس التي شهدت نقاشًا حادًا، ونقدًا للشعر، مجالس سيف الدولة، التي كانت تعج بصفوة النقاد واللغويين والفلاسفة، وكان سيف الدولة مثقفًا متذوقًا للشعر، ومن هنا فقد حفظت لنا المرويات الكثير من مواقف المحاورة بينه وبين جلسائه حول بيت أو قصيدة، ومن أشهر ما يروى في هذا المقام ما دار بينه وبين المتنبي شاعره المفضل من حديث حول قصيدة المتنبي الرائعة، التي هنأ فيها سيف الدولة بانتصاره على الروم في معركة الحدث والتي كان مطلعها:

على قدر أهل العزم تأتي العزائمُ ... وتأتي على قدر الكرام المكارم

وتعظم في عين الصغير صغارها ... وتصغر في عين العظيم العظائم

كان سيف الدولة يستمع إليه بكل حواسه حتى إذا قال أبو الطيب:

وقفتَ وما في الموت شك لواقفٍ ... كأنك في جفن الردى وهو نائمُ

تمر بك الأبطال كلمى هزيمةً ... ووجهُكَ وضَّاحٌ وثغرُكَ باسمُ

اعترض سيف الدولة وقال للمتنبي كان عليك أن تقول:

وقفت وما في الموت شكٌ لواقفٍ ... ووجهك وضاحٌ وثغرك باسمُ

تمر بك الأبطال كلمى هزيمةً ... كأنك في جفن الردى وهو نائمُ

---

(1) وفيات الأعيان لابن خلكان (1: 221).

فلم يوافق الشاعر على تغيير البيتين، فأراد سيف الدولة أن يخفف من الأمر وأن الخلل قد يصيب كبار الشعراء، فقال له لقد استدركنا على امرئ القيس قبلك وأورد له ما استدركه عليه.

ولم تفلح هذه المحاولة في ثني المتنبي عن إصراره على الصورة التي عرض فيها البيتين، بل تجاوز ذلك مدافعًا عن امرئ القيس، مؤكدًا صحة ما قال ومضعفًا حجة أميره وممدوحه سيف الدولة، لقد رد المتنبي على احتجاج سيف الدولة بالقول أيها الأمير إن البزاز لا يعرف الثوب معرفة الحائك، وإذا صح النقد على امرئ القيس صح عليّ ».

وتقول الرواية إن سيف استحسن كلامه ووصله [1].

النصوص السابقة تضعنا أمام أمر يقول، إن الشاعر لم يكن شحاذًا ينتظر اللقمة الباردة، بل كان كثير الاعتزاز بشعره كثير الاحترام لنفسه، يرفض التدخل في عالمه، ويعتقد أن الشاعر أقدر من غيره على فهم الشعر، فالناقد غير الشاعر مهما تسلح بالثقافة لا يصل في ذوقه إلى ذوق الناقد الشاعر، بدليل دفاع المتنبي عن امرئ القيس وقوله أن الحائك أقدر من البزاز في معرفة النسيج، ولا شك أنه يقصد بالحائك الشاعر والبزاز الناقد، كل ذلك يؤكد أن الشاعر القديم لم يكن مطيعًا للممدوح ولم يكن الممدوح أذنًا تستقبل كل ما يرد إليها، باحثة عن المبالغة في الوصف وتسجيل المآثر والأمجاد، بل كانت تلك الأذن تستمع وتناقش وتقبل وترفض وتقايس بناءً على ثقافة مختزنة وذوق ناقد.

---

(١) راجع منهاج البلغاء لحازم القرطاجني (٢٦٥). البزاز: بائع القماش.

❖ مقالات عن الحازمي وفكره

ابن عائج

أ.د. مرزوق بن تنباك

ابن عائج هو الاسم الذي سأحدثكم عنه في هذه الصفحات القلائل وأنا واثق أن كثيرًا منكم ومن أصدقائه لا يعرفه بهذا الاسم ولم يسمع به من قبل، ولكن لا بأس أن نعرف جديدًا ولو في الأسماء ومعانيها وصحبتها في حياة الإنسان أو في المعزل عنه. وقد سبقنا مسكين الدارمي إلى دلالة الأسماء وعلاقتها بالناس أو علاقة الناس بها حين قال:

لعمرك ما الأسماء إلا علامة منارٌ ومن خير المنار ارتفاعها

وبهذه المقدمة عن الاسم أردد ما قال كثير عزة في طول الصحبة وبقاء الأثر:

وإني مدلٌّ أدَّعي أن صحبةً وأسباب عهد لم أقطع وصالها

في مناسبة سابقة ذكرني الزميل القديم الدائم حمزة المزيني – ذكره الله فيمن عنده – بأيام مدرسة ذي الحليفة الابتدائية، عندما أراد أن يثبت أنه جديد الشباب طري الإهاب وأنه سبقني في الدراسة الابتدائية وأنا أكبر منه سنًّا. وحمزة المزيني كان منذ عرفته في تلك المرحلة في حياتنا وهو صاحب موقف، متميز في دراسته ومتميز في وعيه الذي يعبر عن شخصية مستقلة منذ الصغر، وهو عنيد في رأيه أيضًا أرجو ألا يطور هذا العناد إلى عنف، وقد أعود إلى الحديث عن حمزة المزيني في غير هذا المقام،

وليس المهم في هذه الكلمة أيّنا أكبر في السن المهم الذي جرني إلى هذا الاستهلال هو أنه ذكّر وذكر مجالًا للتعليم في عهدنا غير المدارس ومناهج التلقي الحديث، عندما ذكر أسماء رجال نسميهم العوارف جمع "عارفة" وهم المعلمون لقصص العرب وأخبارهم وقيمهم التي يربون عليها الأجيال قبل أن توجد المدارس والتعليم المنظم، وذكر منهم خاله غيث الحجيلي وحيًا السّرّاني العمري رحمهما الله، وغيرهما ممن كانت المجالس العامة عامرة بهم وبمعارفهم. وأذكر في إحدى الليالي الجميلة في العقيق أو الحساء، كما يحب المزيني أن يسميه أن المجلس كان حافلًا وكان المتحدث هو حيا السراني الذي قدم من الرياض توًّا وهو رجل طيب الحديث واضح التعبير يحسن سرد الأخبار ويتلقطها ويقوم بقصها بشكل لا يمل. لا أتذكر بالضبط المناسبة التي جاءت بالحديث عن "ولد ابن عائج" لكن أذكر أن حيا السراني بدأ الكلام واصفًا ولد ابن عائج " بأنه سابق عصره، وقد ذهب إلى مصر وحفظ علومها وعلوم أهلها، ولم يكفه ذلك بل ذهب إلى الإنجليز "بريطانيا" وتعلم فيها وعرف رطانة أهلها، وجاء دكتورًا يتكلم سبع لغات، وعلم به الملك فأمره أن يعلم في أكبر جامعة في الرياض، وليس معه إلا واحد مثله أبوه كاتب لابن سليمان".

يظهر أن كل موظفي الدولة في ذلك العهد عند المتحدث وجيله هم كتاب لابن سليمان أو لمحمد سرور الصبان. كان في صدر المجلس رجل يتابع حديث حيا " ويسارقني" النظر مع إظهار الانشغال بما يسمع فلما انتهى الحديث علق قائلًا : " نَعَمْ، هؤلاء هم الأبناء " الذين يحيون ذكر أبائهم "والله ونعم فيهم " ما ظنك ببعض الأولاد هل سيكونون مثل ولد بن عائج؟". ابن فلان هو الاسم الذي نتعارف به عندما نكون في المدينة المنورة ومن حولها حين لا نحمل هذه الوسوم التي نوسم بها إذا بعدنا عنها، وإنما يعرف المرء بابن فلان أو من ذوي فلان، أما الحازمي والردادي والعمري والمزيني وهلم جرا، فإنما ألزمنا بها وبحملها أينما نذهب وحيثما نحل عبيد

الله الردادي، وعيد أبوسيف اللذين يأبيا أن يمنحاك الجنسية حتى يربطاك بسلسلة النسب الكريم خوفًا على الدم الشريف من الاختلاط والضياع، فلا تخرج من المدينة المنورة وأنت غفل من وسم القبيلة فهي الملكية الخاصة التي يجب عليك أن تُعْرَف بها وأن تحمل وسمها.

لم أنس حديث ولد ابن عائج في تلك الليلة وإن كنت قد ظننت أنني لن ألقاه ولن أجتمع معه في مكان، بعد فترة من هذا الحديث كنت أبحث عن جامعة وكانت الجامعة الإسلامية أقرب ورغبتي أن أكون محاميًا والتخصص الوحيد الذي يحقق هذه الرغبة في جامعاتنا هي الشريعة، والجامعة الإسلامية هي جامعة الشريعة وعلومها، توجهت إلى الجامعة مع زميل آخر أظهر كل ضروب التواضع والتقشف في ذلك اليوم الذي حدد للمقابلة، جبع الثوب وقصر الأطراف وزعم أن الثوب انكمش بعد أن غسله على عجل، وأن الفحم الذي يستعمله ويحمي به المكواة قد نفد. وأن آلة الحلاقة قد فقدت منذ شهر. لم ألتفت لتلك الهيئة الرثة التي ظهر بها زميلي فالحال من بعضه قريب، في الجامعة ذهبنا إلى القبول فاستلمنا رجل كثُّ اللحية مشمر الإزار حادُّ النظرات مكفهر الملامح مقطب الجبين :

وهو : عضل جثل كأنَّ بضيعه   يرابيع فوق المنكبين جثـــــوم

كما قال عبد بني الحسحاس.

نظر إليّ وكنت الأقرب إليه فتجاوزني بالنظر إلى زميلي وسأله أسئلة التمرير المعتاد في المقابلات المصنَّفة، بكسر النون ثم بعد ذلك التفت إليّ وبدأ مشوار أسئلة كثيرة كلها تصنيفية وكلها مريبة، عرفت معناها بعد سنوات وبعد أن ظهرت نتائجها في المدينة وأهلها ومن حولها، لا أريد ذكرها الآن، كان آخرها من أي قرية أسرتك ؟ وكان الجواب بنبرة غاضبة !! نحن لا ننتسب للقرى، القرى وأهلها ينتسبون إلينا.

التفت إليّ زميلي ويظهر أنه تأكد أن مخاطبتي لا تجوز شرعًا، فقال موجهًا الكلام للزميل : زميلك هذا لا تظهر عليه علامات الورع، فقل له يبحث عن مكان غير جامعتنا. لم أشعر بأي امتعاض من قلة الورع التي رآها في ملامحي، بل شعرت في تلك اللحظة بشيء من الرضا، كان ذلك اللقاء يوم السبت، وفي السبت الذي يليه كنت في دمشق أبحث عن قبول في كلية الحقوق، فوجدت الدراسة قد بدأت ورجعت إلى من جئت معه من المدينة المنورة فأخبرته بما حصل، وكان يسمع حديثنا صديق له شامي يتعامل معه في النقل والترحيل، فقال له ذلك الرجل : بلغة الواثق مما يقول. لا، الأمر سهل سيقبلونه، وأخذ بيدي وعدنا إلى الجامعة، فدخل بنا على شاب في مقتبل العمر في مكتب جانبي من إدارة الجامعة، أخذ صاحبنا يحدثه حديثًا لم نسمعه، انتهى إلى دعوتي للمقابلة، فسألني لماذا اخترت الدراسة هنا ؟ وسألني عن أبطال العرب في الحاضر والماضي، وأمجاد العروبة فذكرت خالد بن الوليد وصلاح الدين الأيوبي وغيرهما. فقال وفي الحاضر فذكرت سيّد قطب والمودودي، ولم يتركني أكمل السلسلة الذهبية من هذا النوع، بل قاطعني بقوله : انتهى التسجيل في الجامعة فعد موفقًا إلى بلادك، لكن صاحبنا تدخل بكلمات متقاطعة وغمزات من عينه : "شاب من الحجاز يمكن أن يتعلم وتستفيدون منه"، فكان الرد الحاضر كل مناهج الجامعات لا تنظف دماغ صاحبك من غبار الوهابية.

تشاءمت أشد التشاؤم من هذه الكلمة وساءتني كثيرًا بعكس ما سمعته من شيخ الإسلام في المدينة المنورة، الذي لم ير شيئًا من الورع في ملامح وجهي أو هيئتي يسمح بقبولي بجامعته.

في الأسبوع الثالث كنت في مكة المكرمة وعلى باب الكلية بل على منتصف الدرج النازل من الباب قابلت رجلًا ضخم الجثة ومدور القوام، أشبه ما يكون بصاحب الجاحظ أحمد عبد الوهاب. أوقفني قبل الدخول وسألني عن حاجتي، فأخبرته فطلب

الشهادة ونظر فيها وهو ينزل الدرج منصرفًا وقال : لديكم الجامعة الإسلامية بكاملها وهذه كليتنا صغيرة "يا دوبها" تكفي أهل مكة وبدو الطايف، وقبل أن يسمع ردي استدرك قائلًا : أنصحك بالذهاب إلى الرياض فيه جامعة لكل الناس، أخذت برأيه.

وفي الأسبوع الذي يليه كنت في الرياض، وفي الطريق إليها بعد هذا العناء مع المقابلات والإخفاقات في كل منها لأسباب مختلفة اخترت مقعدًا في المرتبة الخلفية في سيارة الأبلكاش "صالون" لأن الخصم على قيمة هذه الدرجة أغراني باختيارها، فالسيارات في ذلك العهد كانت درجات أولى وثانية وثالثة وهي أسرع وسيلة نقل ممكنة لأمثالي، وبين مكة والرياض وفي الطريق دار شؤم المقابلات في رأسي، وبدأت أعدُّ العدة للمقابلة الأخيرة، وكلما ذكرت ثلاث مقابلات لم أنجح في أي منها زاد يأسي من المقابلة الرابعة، واستمر التفكير والتوقع والتذكر في الممكنات وما يجب عمله قبل الإخفاق الأخير، وتغيير الطريق، فأسعفتني الذاكرة بحديث السراني وابن عائج الذي مضى قبل سنوات وقد كدت أنساه فقلت : "الرفيق في وقت الضيق" وأخذت أعصر دماغي وأحاول استعادة كل حديث ذلك المجلس، لعلني أعرف اسم ابن عائج الأول الذي لم يبق منه إلا آخره ابن عائج، لم أفلح في تذكر شيء غير ذلك الاسم الأخير "ابن عائج". في مركز الغرابي نزلت وعليَّ مثل وزني من غبار الصحراء جمعته المرتبة الخلفية في "بوكس الأبلكاش" وأخذت السمستايت لذلك الزمان ولمن لا يعرفها من أبناء اليوم : فهي منديل أبرق يضع فيه أمثالنا غيارًا واحدًا من الملابس إن وجد ويكف أطرافه ويثني بعضها على بعض في شكل صاج التميس الأفغاني. ويعلقه في ذراعه ويتوكل على الله.

لم أجد في الغرابي مكانًا أتهيأ فيه للمقابلة الأخيرة وأتجمل بها أستطيع، لصقت بين شاحنتين وفتحت المنديل الأبرق ووضعت ما فيه على جسدي وسرت إلى البطحاء، والطريق إلى عمائر البلدية فهي المعلم الذي يعرفه أصحاب سيارات الأجرة، وليست

الجامعة وإن كانت الجامعة، في الطريق إلى تلك العمائر. سألت أول من لقيت فرد بسرعة "عمائر البلدية وهناك تلقى الجامعة والأجرة نصف ريال " كانت تلك الفترة ثورة إسطوانات "نجدي فون" وكل سيارة أجرة تحمل مسجلًا وعددًا هائلًا من الإسطوانات لإغراء الركاب واستمالتهم، وكان شاعرا المليون في لغتنا اليوم في تلك الفترة، شاعرين شعبيين مشهودًا لهما بسعة الانتشار وكثرة المستمعين في الرياض وما حولها، وهما اليوم يعيشان حياة باذخة أخرى وقد ودّعا ذلك الماضي كله إلى غير رجعة، زادهما الله من فضله وبارك لهما فيما آتاهما، وعلى كل حال كانت أغنية أحدهما تصدح "كلامك صحّ ولا تشرح ولا تضرب ولا تطرح ".

فتفاءلت مع هذا الصباح بالكلام الصحيح فكل مفردات هذا المقطع من الأغنية تبعث على التفاؤل، مع شعوري بالرحمة له فهو في ظني طالب في الجامعة قد أعياه من الرياضيات والحساب ما أعياني من المقابلات. وعندما جاء دور الآخر كانت كلماته : "دق رأس الجرس، وانتبه لا يجيك الحرس، حسنة فيك سويتها". قلت هذا فأل حسن آخر، فقرع الجرس ومغافلة الحرس، والنتيجة الحسنة كلها مشجعات في هذا الصباح الباكر. اللهم فأل خير. ولا شك أن هذه معاناة ساهر ليل.

مضيت إلى الجامعة، فاستقبلني موظف التسجيل وأخذ استمارة الثانوية وبدأ يسجل المعلومات ويدون الاسم دون أن يسألني، وعندما انتهت رفع رأسه وقال يوم السبت تبدأ الدراسة إن شاء الله، خرجت من المكتب وشبح المقابلات في خيالي فشككت بالأمر وأردت مزيدًا من الاطمئنان فعدت بعد خطوات إليه وسألته هل قبلت في الجامعة ؟ رد بهدوء نعم سجلناك وهذا اسمك مع المقبولين، فسألته وبصوت منخفض وكأنني لا أريد أن أذكّره المقابلات وشؤونها "ما فيه مقابلة ؟" أنت مقبول ويوم السبت بعض الأقسام تحتاج إلى مقابلة. إذن البعض الآخر سيقبلني بدون مقابلة وحسبي ذلك. فأصبحت لا أحتاج إلى ابن عائج ولا ولده. لكن الجهد الذي بذلته في

تذكره، وحب الاستطلاع جعلاني أسأل هل عندكم دكتور اسمه ابن عائج؟ فابتسم الرجل، وقال لا كل الدكاتره عندنا معتدلون وانتبه الأعوج لا نقبله لا طالبًا ولا دكتورًا.

في أول يوم في الدراسة لم يفرغ البال من ابن عائج والسؤال عنه ولكن خشيت تكرار الأعوج والمعتدل، فرحت أبحث في وجوه الدكاتره وأزعم أن معي بقية من قيافة العرب ومعرفة بلهجات القبائل، وسأكتشفه بما يغنيني عن السؤال، رأيت شابًا يحمل كتابًا ويصعد سلم الكلية، كانت صبغته من هناك لا تخطئها العين. قلت في نفسي إن كان أحد من تلك الجبال فهو هذا، سرت وراءه لأسمع من كلامه ما يصدق قيافتي أو يكذبها، قابله شاب في مثل سنه حياه وتحدثا وإذا لسانه متبلبل مختلط لا تصدق فيه لهجة المنطقة ولا تبعد عنه، تأكد أن اسمه الدكتور منصور الحازمي، وليس ابن عائج.

ثم ثبت شرعًا بعد ذلك أن الدكتور منصور الحازمي هنا في جامعة الرياض هو ولد بن عائج هناك في منحدرات آلاب تحدر إلى البطاح وارتدى ثوب الحازمي مثل غيره عندما ينحدرون إلى الأودية والشعاب، تصبح لهم أسماء أخرى يعرفون بها. كما قال الشاعر:

وللحروب رجال يعرفون بها　　　وللدواوين حساب وكتاب

وابن عائج صار من كتاب الدواوين ومن معلميها ومدونيها ولذا لزم التغيير.

في جامعة الرياض كما كانت تسمى وفي جامعة الملك سعود كما هي اليوم كانت الصحبة مع منصور الحازمي أستاذًا وصديقًا وزميلًا. وكل من يقرأ هذا المقال يعرف أو أفترض أنه يعرف الدكتور منصور الحازمي أستاذًا متميزًا ومؤلفًا أكاديميًّا بارزًا وشاعرًا مقلًا وباحثًا من النوع الأول في تصنيف الباحثين وناقدًا له رؤيته أو مدرسته النقدية التي تميز بها، وكل من درس في جامعة الملك سعود حتى تاريخه لا شك أنه

يعرف منصورًا بطريقة أو أخرى، فهو عميد لعدد من العمادات في الجامعة ورئيس لأول قسم فيها لعدد من السنوات، وهو إداري محنك لا يعرف مدى قدراته وحسن إدارته إلا من شاركه في تلك المجالس والهيئات واللجان الجامعية التي كانت على مدى ثلاثين عامًا ترسم خطط الجامعة وتشارك في بناء استراتيجيتها الأكاديمية وتقاليدها العلمية.

عن كل ما سبق لن أكتب لكم لسبب سهل الإدراك وهو أنكم تستطيعون معرفة ذلك أو الاطلاع عليه من مصادره.

لكن سأكتب عن جوانب أخرى في حياة منصور وفي قدراته وشخصيته التي قد لا يعرفها إلا من عرفه عن قرب مثلما عرفته.

كتبت عنه مرّة في عصر الصحوة في الجامعة فلقيني أحد الصاحين ولامني لومًا شديدًا على مقالي ذاك، وكان عنوان المقال " منصور الحازمي وزمرته" وجاء فيه :

"في تكريمه تسابقت الكلمات، جاء بعض المتكلمين يقطع مئات الأميال ليقول كلمة، وجاء بعضهم من أطراف الحي ليقول أخرى، مُلئ البيت الكبير معنى ومبنى بأجيال من أهل الأدب وسعهم لطف المضيف الشيخ عبد المقصود خوجة بصدر رحب غمر الجميع ببشاشة الاستقبال، وكأن كلًّا منهم محتفى به لشخصه، جئت مع الركب وبدأ الحديث بكلمة لعمنا حسين زيدان لا فضَّ فوه، وتوالت الكلمات من زملاء الرجل ومريدي أدبه فانصبت على ذكريات الجامعة وليالي القاهرة وأيام "دحلة" حرب، ففرحت أن طلاب الرجل وهم آلاف قد غابوا وأنا الحاضر منهم وعددت ذلك سبقًا لنفسي في هذه الليلة عندما أتحدث عن جانب لم يطرقوه فسجلت اسمي في قائمة المتحدثين وأخذت أكتب هذه الكلمة :

لو أجزت لنفسي الحديث عن منصور كاتبًا ما زدت على ما تعلمون ولو تحدثت عنه شاعرًا لقصرت عما تعرفون ولو وصفته أديبًا لكنت كمستبضع تمرًا إلى أرض خيبر

فأنتم أهل الأدب، وأهل مكة أعلم بشعابها ولو وصفته مربيًا لما زاد وصفي له عما يعرفه للرجل طلابه الذين تخرجوا على علمه وعرفوا فضله.

لهذا فإن حديثي سيكون عن نفسي في ظل العلاقة الشخصية لا معناها وفي فحوى الزمالة لا مبناها، عرفت نفسي طالبًا من طلابه في القرن الرابع عشر للهجرة، وعرفته أستاذًا في جامعة الرياض في ذلك القرن، فتعاملت معه على مبدأ الطلب وأدب التلقي وعرفت أن منصورًا لم يكن معلمًا بل باني أسس لحركة ثقافية شمولية لا ينظر إلى موقعه فيها بمقدار ما ينظر إلى سواد الذين يستفيدون منها، يهتم بالمنطلقات العريضة لهذه الشمولية الواعية ولا يثقل كاهل أحد بدقة التفاصيل واختلاف صور الاجتهاد؛ يؤمن بتعدد الوسائل إلى تحقيق الغاية الكبرى لهذه الأمة بثقافتها الواسعة.

وأظن أن هذا هو السبب في أنه لم يشتبك يومًا ما مع أحد في معركة هجائية أدبية أو شعرية، على الرغم مما قد يوحي به بعضهم إلى بعض زخرف القول غرورًا، مع ما وهب من سرعة البديهة ولذعة السخرية إذا أحوجه أحد لذلك عرف كيف يضحك ويضحك الآخرين.

عرفت صدق أحاسيسه معلمًا ورغبته في أن يكون طلابه مناقشين لا مستمعين، يشعرهم أنهم يعرفون كثيرًا ويحسنون ما عرفوا. يحمل إليهم مكتبته الخاصة أحيانًا، ويبقى معهم الساعات الطوال في بحث مسألة لا يحتاج تحقيقها إلى أكثر من الإحالة إلى مصدر.. يحبب ما يقول إلى من يسمع؛ لا يغضب ولا يتجهم كان وسيع البال وكنا نضيق بذلك أحيانًا فنبتعد عنه لكننا لا نجد بدًا من السعادة بالعودة إليه والتبجيل له وكلما لهونا عنه جرنا الشوق إليه.

ثم بعدتُ عنه بقية ذلك القرن وعدت إلى صحبته في القرن الخامس عشر للهجرة وفي جامعة الملك سعود في الدرعية، لكنني لست طالبًا هذه المرة بل زميلًا، وضعوا زميلًا هذه بين قوسين، عرفته زميلًا فانكشف لي الجانب الآخر الذي لم أعرفه طالبًا.

فعلاقة منصور مع زملائه حديقة غناء لا تنبت أرضها شوك القتاد، وليس فيها هجير الصحراء ولا في رقتها ملمس الأفعى، ماؤها طيب وظلها يتفيؤه أصدقاء الرجل ومحبوه وقد يكون معهم شيطان تغريه أو جاحد تغويه، لكن منصورًا لا يقوم العلاقات الأخوية بمضامين التعامل اليومي، فيعان على الشيطان والإنسان ويبقى منصور منصورًا".

فقال ذلك الصاحي إن منصورًا وزمرته قد أمسكوا بقياد الجامعة منذ تأسيسها، وقد ساروا بها بعيدًا في مناهج أكاديمية غربية وأصلوا تقاليد علمية ليبرالية وجنحوا إلى التقاليد الجامعية التي تعلموها وقدسوا مناهج الجامعات الحديثة معرضين عن تقاليدنا وعاداتنا في التعليم والتلقي. وهم اليوم وأنت منهم أو من تلامذتهم، تدرسون الدراسات العليا للبنات وجهًا لوجه، وتصرون على ذلك بمشروع غربي مختلط لا يعزل النساء عن الرجال في التعليم، وهم – وأنت منهم – يحتجون أنهم قبلوا التدريس لطالبات البكالوريوس عبر الشبكة التلفزيونية على مضض، ولكنهم لا يقبلون أن تدرَّس الدراسات العليا عبر الشبكة، ويرون أن هذا خروجًا على تقاليد الجامعات وخللًا في التلقي والتعليم لا يحقق أغراض التعليم وأهدافه.

منذ تلك اللحظة عرفت أن مشروع منصور وزمرته قد أطبقت عليه رحى الصحوة فضرسته بأنيابها وألقت عليه بكلكلها. وهذه شهادة على أن منصورًا كان صاحب مشروع تنويري، ليس ذلك مهمًا، دعونا نعود إلى جانب أو جوانب شخصية منصور غير ما يعرفه الأكاديميون والدارسون لما أنتجه في العلوم والمعارف، ولكن الجانب الآخر من حياته الذي قد لا يكتبه بل يستنتجه من خالطه وعرف جزءًا مهمًّا في حياته مع نفسه ومع الآخرين الذين تربطهم به علاقة غير العلاقة العلمية، فهو محدث لبق حاضر البديهة سريع النكتة، وقد عكس هذا الجانب في أدبه مما جعل بعض النقاد الذين تعرضوا لتراث الدكتور منصور يصفونه بالكاتب الساخر. وفي ظني أن

السخرية في الأدب لم تكن هدفًا من أهدافه وإنما كانت تأتي بدهية على لسانه وفي أدبه، دون تعمُّل أو إرادة لها مقصودة. ولو عمد إلى الاستفادة من هذه المزية الإنسانية واستثمرها في أدبه لأخرج أدبًا يعشقه الناس ويحبونه.

كان الجانب الخفي في شخصيته هو الجانب الأخلاقي الذي عرفه زملاؤه في العمل لاسيما عندما يتعلق الأمر بأرزاق الناس ومصائرهم، تولى قسم اللغة العربية عقدًا من الزمان وبلغ الأعضاء في هذا القسم في عهده أكثر من خمسين أستاذًا أغلبهم من الأساتذة الكبار المتعاقدين، من جميع الأقطار العربية، ومصير المتعاقدين في الجامعات العربية وفي الجامعات السعودية بالذات لا يحتاج إلى أكثر من كلمة من رئيس القسم "كن فيكون". كان منصور الحازمي حازمًا في هذا الجانب حافظًا لكرامة الناس ومحافظًا على المروءة في التعامل معهم مبعدًا مزاجية الرؤساء ورغباتهم من أن تتدخل في إنهاء عقد وحرمان حق أو استعمال سلطة فيما يضر بأرزاق الناس ومصالحهم، وإن كان ذلك لا يمنع أن يكون الأداء والقيام بالواجب حق أيضًا يحافظ عليه ويضمن أداءه دون المخاطرة بأقدار الناس وأرزاقهم لمزاجية الهوى أو تقلب الولاء. لم يشعر أحد في كل هذه السنوات أن منصورًا استعمل سلطة الموقع بضرر أحد أو حرمان أحد من حقه ولا مصدر رزقه كان الجانب الإنساني هو الغالب على تصرفاته ولهذا يكون الاحتكام إليه في كل ذلك.

الجانب الآخر الرضا عن الناس وحملهم على المحمل الحسن ما لم يثبت عكس ذلك؛ وحتى عندما يريد أن ينقل بعض ما يريده أو ما يريد إيصاله يضع ذلك في أسلوب لا يشعرك بالحرج وإن كان يبلغك الغرض، وتلك إحدى مواهبه التي لا ينكرها من يعرفه، يشتد الجدل في بعض المجالس وتطول المناقشات ويتوتر الجو المحيط ويتكهرب الماء تحت الأرجل حتى إذا بلغ نقطة الانفجار تصدى له بإحدى "قفشاته" لينفجر الموقف بردًا وسلامًا وضحكات وابتسامات، يذكر أستاذنا محمد

الصباغ أن عميدًا لكلية الآداب من قطر عربي قبل سعودة العمادات والأقسام، كان يريد أن يتعاقد مع أستاذ زميل له، ويظهر أن حظ زوجة هذا الرجل المراد التعاقد معه من العلم والمعرفة أكثر من حظ زوجها فبدأ عميد الكلية يذكر هذه الزوجة وعلمها وفضلها وأثنى عليها بما هي أهله. ومنصور يستمع حتى فرغ العميد من ذلك، فرفع منصور يده وطلب الكلمة قائلًا : عرفنا فضائل زوجة الرجل التي لن تعمل معنا فهلاً حدثتنا عن فضائل الزوج الذي هو الزميل القادم. ومن ذلك أو مثله أن أحد الفضلاء تحدث عن عزمه كتابة سيرته "العطرة" في آخر عمره. ويظهر أن الدكتور منصور الحازمي والحاضرين معه يعرفون من مراحل هذه السيرة ما لا يمكن الإقدام على كشفه أو كتابته، فقال مخاطبًا الرجل " يعني ستكتب كل شيء كل شيء " فضحك الجميع من هذه اللمحة والإيماءة البعيدة التي أملتها بديهة حاضرة ولغة ساخرة.

والثالثة في هذا الحقل الخصب عنده:

أن فاضلًا آخر تحدث كثيرًا عن نسبه وحسبه وفضائل أعماله التي يدّعيها ولا يقرُّ له أحد بشيء منها، وأطال الحديث حتى جرَّه لسانه إلى الأدب والأمثال، والدكتور منصور يستمع وبعد انتهاء الحديث التفت إلى منصور وقال : أنتم أيها الأدباء لا تهتمون بالأمثال الشعبية والحكايات المحلية هل تذكر يا منصور شيئًا من أمثال أهل مكة فرد في الحال أذكر مثلًا واحدًا يقول : (قال: شرّفني. قال : إذا مات اللي يعرفك ويعرفني). وما أكثر هؤلاء الذين يشرفون اليوم رغم أن آلافًا ممن يعرفونهم أحياء شهداء.

خرج من الجامعة وفي نفسه شيء من "حتى". كان يشعر ولا يخفي شعوره أنه لم يأخذ من التقدير مثلما أعطى من الجهد والعمل، ولا سيما أنه يعدُّ نفسه من الأوائل بل من أول الأوائل الذين انضموا إلى الجامعة في خطواتها الأولى؛ كان يشعر أن الفرز والتصنيف جاء مبكرًا إلى مفاصل الوطن وكانت الجامعة واحدة من حلقات تلك

المفاصل التي تركز فيها الفرز والتصنيف الذي لم يسلم منه هو ولا غيره ممن كان مثله لا يأوي إلى ركن شديد.

كان المعيار عند فلاسفة الفرز والتصنيف الاجتماعي من أين الرجل ؟ وليس من هو الرجل ؟ ولهذا كان تصنيفه على هذا الأساس يشعره بالغبن الاجتماعي والحرمان مما تمتع به بعض زملائه بل بعض طلابه من فرص كان المسوغ لها والموصل إليها هو الانتماء في النسب أو التقارب في السبب. لكن ذلك التنكر والجحدان الذي لقيه لم يؤثر في صلاته وعلاقاته مع الناس حتى مع فلاسفة التصنيف، فأبقى على شعرة معاوية مع كل من تربطه به علاقة عمل أو صلة أو جوار وهي صورة من التسامح. وتظهر طبعًا لا تطبعًا وخلقًا لا تخلقًا.

نتمنى للدكتور منصور حياة هانئة سعيدة، وشكرًا له على ما أعطى للأجيال التي ستذكره بما قدم وسيبقى منصور بعلمه وريادته ووطنيته وسيذهب ما سوى ذلك.

قصيدة (المرآة)

فاروق بنجر

أبا مازنٍ، هل جئتَ بـ «الناي» مُؤْذِنا؟ تَجِفُّ إلى جَمْر السؤال مُدَنْدِنا؟!
طلعتَ علينا في إهابك ناصعًا مَهيبًا؛ بما زَقزقتَ في نَبرة المُنى!
تُفَضْفِضُ عمَّا في الشَّغاف من الشَّجا مُذيعًا على الرَّبع الرسالة مُوقِنا!
وتَذرو على نَبض المواجع لَذْعَةً من الشجن الممتد في نأمة الضَّنى!
مُشيحًا عن الأهواء، عَطفًا لفكرة تُقلِّبها في سَوسن الضَّوء مُؤمِنا!
هسستَ بها من ربع قرنٍ رهيفةً وها هي تَستدني المداراتِ أمْرَنا!
تُطيفُ بها الرؤيا شجونًا عصيَّةً على الفكر؛ ما عاطى الرَّخيصَ وأذْعَنا!
غَدَوْتَ بها جيلًا فتيًّا، وأهفَتْ طلائع تَحدوها: قلوبًا.. وأعيُنا!

أتَذكر إذ كُنَّا لدى الدرس (دَرْزَنًا) من الفِتْيةِ الشادين في الفن مَوطِنا؟
مَشارِبُ من نَهج العقول تَشامَتْ وألَّفها خيطٌ من "الفن" هَيمنا!
وأنتَ حفيٌّ بالعقول تجاوبتْ على الأدب السامي: أهابَ وأفْتَنا!
تُدير حوار الناهضين، وتجتلي سوانحه من بازغ الفكر مُعلِنا!
وللشعر في ألطاف بَهوك فِتنةٌ يُنمنِمها ذَوقٌ تَضوَّأ واغتنى

تَبوح بـه صوتًا رخيمًا، ولَفْتةً ... من الوهج المضفور بالعطر سَوسَنا!

تُرنِّمه نَبضًا: طريفًا وتالدًا ... تلامَح من نَبعِ القناديلِ مُفتِنا

تَشِفُّ، وللقيثار عندك لمسةٌ ... لسانحة الوجدان: بَوحًا مُحَنَّنا!

تُنقِّر أوتار الجديد مُحلِّقًا ... مع الصوتِ: جيَّاشَ الغصون مُدَوْزَنا!

رهيفًا، إذا ألطفْتَ عينيك في المدى، ... بصيرًا بألماح البشارة، متْقِنا!

مُنيفًا مع النقد الرَّصين، إذا بدا ... شَموسٌ من القول المُهلهَل دُجِّنا!

وتُمعِن في البَون المعمَّق بالحِجى ... مُلمًّا بأطراف الشؤون مُحصَّنا!

ونُمعِن في البُعد المجدَّد للرؤى ... بما تَهبُ الأفكار من جِدَّة الدُّنا!

إذا شطَّت الآراء؛ فالعلم دَيدَنٌ! ... وأجملُ شيءٍ فكرك الحرُّ دَيْدَنا!

تُهيب بنا آنًا، وحينًا تشدُّنا ... إلى نَهجك السَّمْح الرَّزين مُوطَّنا!

تَرفعتَ عن لَغو الصحالة مُحسِنا ... وناضلتَ عن أُفقِ الأصالة مُمعِنا!

عَزوفًا عن الكِبْر الهجين.. أما ترى ... بأجوائنا –اليومَ- الأديبَ المُهجَّنا؟

تَرنَّح تِيَاهًا بإيماء غَيره. ... وغمغم –مجلوبَ الإهاب- وشَنْشَنا!

وفي زَهَج المرآة هوَّمتِ الرؤى ... على خُفيةٍ ألفتْ صَدى اللحن أهْونا!

صَنائع أبواق المنابر، ثُلَّةٌ ... تُلمِّعها أجواقها الذُّرْبُ ألْسُنا!

يَجوسون في ساح الجرائد هُيَّمًا ... بألقاب نُقَّادٍ، إذ النَّقدُ أوْهَنا!

وأوصدَنا هذا الخَواءُ، أمَضَّنا ... خِطابٌ بأحراش الرَّطانة أمْعَنا!

يُباغِتنا نصًّا مُريبًا.. مُمَوَّهًا ... ومُنشِئه صِفْر اليَراع؛ تَلوَّنا!

أبا مازنٍ هيَّجتَ في القلب صامتًا ... تشجَّنَ أن يَغرَى الكتابُ ويَأْسَنا!

وكُنَّا تَقَارَأْنا الصحافةَ جَوهرًا ... من الصدق مَبسوطَ النوافذِ أبْيَنا!

فما بالُ أصحابِ الغَريب تَوهَّموا ... صَحائفهمْ أغرى مُتونًا.. وأمكنا؟

وتَهْـذِر أقـلامٌ؛ فتحجب مُبـدعًا ... وتُعلي غَريـرًا، بـادئَ الخطـوِ، هَيِّنـا!
وتَحتشِد الأفـواهُ في كـل مَوجـةٍ ... ترامت علـى الشط المُخَـدَّر مَوهِنـا
تلقَّـتْ تَـرَ التيـار أرْعَـنَ مَوجَـةٌ ... تَمـاهَى بـه ذَوبُ الطحالـبِ أرْعَنـا!
وصـوَّحَتِ الأغـصانُ في الـدَّوح، لاتَنـي ... زَوابِـعُ تغـزو فَرعهـا المتغـضِّنا!
غـدا الـشعر نثـرًا، والروايـة خـاطرًا ... وتَهويمـةُ الأقـواس نقـدًا مُقنَّنـا!
مـضتْ بمَرامِينـا الأهِلَّـةُ، لَـمْ تُـدِمْ ... جديـدًا مـن الإبـداع، أو تُلْـفِ مُمكِنـا!

أمنـصورُ، مـا أخبـارُ رَبعِكـمُ الأُلـى ... شَهِدنـا نَـداهُمْ: باسِـطَ الظـلِّ والجَنَـى؟
أمـا زالَ «خَطَّـابٌ» مُـضيئـًا ومُلهِـمًا ... يَفـيضُ بـآداب (الفِـرنج) تَفنُّنـا؟
وهَـلْ ثَـمَّ للفُـرسِ احتفـاءٌ بفنهـم ... لـدَى «البَـدَليِّ» النَّـدْبِ: عِلمًا ومُجتَنـى؟
ومـا حَـظُّ أبعـاد الرَّصانـة بعدمـا ... رعى «الشامخ» المهدَ الأصيلَ وحَـصَّنا؟
وأيـن تُـرى أرسـى «الـضُّبَيْبُ» لـواءه ... ومَرفَـؤه، حَـذوَ (التـراثِ)، تَوطَّنـا؟
وكيـفَ مـضى بـ«الـشَّاذِلِيِّ» سبيلـةٌ ... على العِيس هل أَلْفَى لدى النحو مَأمَنـا؟
وماذا لـدى الرَّبـع الميامين مـن خُطـىً ... تُـوَطئُ (للـضَّاد) المِهـادَ المؤَمَّنـا؟
عرفنـا بكـم جـيلًا يُؤصِّـل منهجـًا، ... وتيـدًا، علـى رِسـلِ الرَّجاحـة والغَنـا!
تَقاسَـمَنا بَـدْءُ المطـاف شَـبيبةً ... تَـزامَنَ فينـا: الـصُّبحُ والـصَّرحُ أَزْيَنـا!
لقـد بَـذَخَ الـصَّرحُ المُؤَثَّـلُ، وانتـضى ... مَفاتِحَـه الغـادُون في مَوكـبِ الـسَّنا!
لعـلَّ غـدًا يَربـو الحـصادُ غـضارةً ... تُـضيءُ لأحـلى مَوطـنٍ بَـرَّ وابتَنَـى!

معجم المصادر الصحفية
لدراسة الأدب والفكر في المملكة العربية السعودية
2- صحيفة صوت الحجاز
من سنة 1350هـ إلى سنة 1360هـ (1932-1941م)

للأستاذ الدكتور منصور إبراهيم الحازمي

محمد بن عبد الرزاق القشعمي

صدر مؤخرًا عن دار المفردات بالرياض كتاب قيم من القطع الكبير وبـ650 صفحة يستعرض صحيفة صوت الحجاز خلال عشرة أعوام (1350-1360هـ) وهي الأيام الحافلة والحبلى بانطلاقة ثقافية جادة إلى الأمام، إذ في هذه السنوات خطت البلاد خطوات واسعة إلى الأمام وأصبح اسمها منذ عام 1351هـ (المملكة العربية السعودية) إذ كانت فيما سبق تسمى (سلطنة نجد ومملكة الحجاز).

لقد بذل الأستاذ الدكتور منصور الحازمي جهدًا مشكورًا في رصد وتتبع أعداد الصحيفة الـ592 ولمدة عشرة أعوام، التي كانت تصدر أسبوعيًا منذ يوم الإثنين 27

ذي القعدة 1350 الموافق 4 أبريل سنة 1932م وحتى العدد 592 والذي صدر بتاريخ 27 جمادى الثاني 1360هـ الموافق 21 يونية 1941م.

وقال في مقدمة العمل: (تصدير) إن الجزء الأول من هذا المعجم عن صحيفة (أم القرى) قد ظهر سنة 1394هـ/ 1974م حيث طبعته جامعة الملك سعود (جامعة الرياض وقتها) وقد بشر بقرب ظهور الجزء الثاني-صحيفة صوت الحجاز- والذي تأخر لاثنين وثلاثين عامًا. وهو يعتذر أو يبرر أسباب هذا التباطؤ والتسويف.

الكل يدرك أهمية هذا المعجم كمصدر تاريخي لا يستغني عنه الباحث، ولا سيما في الفترات التاريخية الماضية التي يصعب وجود المراجع والمصادر إذ لم تنتشر كما هي الآن.

كما أشار -أبو مازن- إلى ندرة المطبوعات المعنية بالرصد البيليوجرافي أثناء تقديمه للعمل الأول -أم القرى- أما اليوم وهو يقدم هذا العمل -صوت الحجاز- فقد أصبح الصعب سهلًا.. «فهناك العشرات بل المئات من المراجع والفهارس البيليوجرافية وذلك بعد التوسع في برامج الدراسات العليا، وافتتاح الكثير من أقسام المكتبات في جامعاتنا المختلفة..».

والمعجم الذي بين يدي يبلغ عدد مواده 2036مادة، وقسم الكتاب إلى قسمين رئيسيين هما الشعر والنثر، فالشعر يشتمل على 558 مادة بـ266 صفحة، أما القسم الآخر -النثر- فقد بلغت مواده 1478مادة بقرابة 400 صفحة.

مهد للعمل بتعريف مختصر عن الصحيفة وأهميتها كجريدة وطنية جامعة كما عرفها صاحبها ومديرها محمد صالح نصيف، وأول رئيس تحرير لها هو عبد الوهاب آشي.

وقال إن الصحيفة قد مرت بمجموعة متلاحقة من المتغيرات سواء في التحرير أو المادة الصحفية أو الحجم على الرغم من عمرها القصير - عشر سنوات - فمن العدد 95 (س2) يصبح محمد علي مغربي رئيسًا للتحرير، وفي السنة الرابعة يختفي اسمه ولا يبقى سوى - محمد صالح نصيف- من أخرى.

ويقول إن هناك إعلانًا غريبًا يتصدر الصفحة الأولى من العدد 151 يقول:"قد تنشر الجريدة بعض المقالات مذيلة بأسماء أصحابها، ولا يعني نشرها الموافقة على ما فيها" ويتساءل المؤلف: هل كان يعني هذا الإعلان وجود بعض الخلافات بين مدير الجريدة وصاحب الامتياز وبين بعض الكتاب والمحررين؟

ولكنه سرعان ما يكشف في العدد التالي 152 عن انتقال امتياز هذه الجريدة من عهدة الشيخ محمد صالح نصيف إلى عهدة الشركة العربية للطبع والنشر، التي ستتولى القيام بتحرير وإدارة هذه الجريدة ابتداءً من يوم الأربعاء 5 محرم الحرام 1354هـ وأصبح مدير إدارة الجريدة أحمد السباعي وأنيطت مسؤولية التحرير بـ (نخبة من الشبان) أما الامتياز فمن حق الشركة العربية للطبع والنشر. ومن تلك النخبة المشار إليها محمد حسن عواد ومحمد حسن فقي وعبد الوهاب آشي، ومن العدد 160 يوقع افتتاحية الجريدة حسين عرب أو عبد الحميد الخطيب وأحيانًا من غير توقيع.

ومن العدد 207 من السنة الخامسة "تكشف الصحيفة عن هوية هذه الشركة التي حلت محل صاحب الجريدة القديم، فتبين أن الشركة العربية للطبع والنشر قد أنشئت لتشجيع المؤلفات المحلية والعمل على بعث الكتب القديمة التي تتعلق بتاريخ البلاد، كما تهتم أيضًا بالصحافة، وتبين أن أول أغراض الشركة هو «أن تقتني مطبعة تؤمن حياتها وتكفل لها بلوغ آمالها، أما مدير الشركة فهو الأديب المعروف محمد سرور الصبان».

ومن العدد 229 (الثلاثاء 4 شعبان 1355هـ -20 أكتوبر 1936م) تعلن الجريدة أن رئيس تحريرها الجديد هو أحمد قنديل أما مدير إدارتها أحمد السباعي فقد أصبح أيضًا مديرًا للشركة العربية للطبع والنشر.. ومن العدد 268 يختفي اسم رئيس التحرير أحمد قنديل ليصبح أحمد السباعي هو رئيس التحرير ومدير إدارة الصحيفة ومدير الشركة.

واستمر السباعي مديرًا للشركة ورئيسًا للتحرير حتى العدد 305 حيث عاد السباعي لإدارة الشركة، أما التحرير فأنيط مرة أخرى بـ "نخبة من الشبان".

ومن العدد 580 يحل محمد علي مغربي محل السباعي في رئاسة تحرير صوت الحجاز وفي الإدارة.

وقد أشار المؤلف إلى أن الجريدة – الصحيفة – وقد نصت في عددها الأول أنها ستصدر مرة واحدة في الأسبوع، وكانت في ثماني صفحات من القطع الصغير، وقد خصصت الصفحة الأولى والثانية للافتتاحيات والأخبار العالمية، وخصصت الصفحات الثالثة والرابعة والخامسة لأخبار العالم الإسلامي والحوادث المحلية

وأخبار العالم العربي، أما السادسة والسابعة فقد جعلتا للأدب والتاريخ والاجتماع والعلوم الأخرى، فيما خصصت الصفحة الثامنة الأخيرة للرياضة والفكاهة.

وقد تراجعت لتصدر بأربع صفحات بدلًا من الثماني، إلا أنها كانت تزيد عدد الصفحات في المناسبات، فقد صدر العدد 244 في ثماني صفحات بمناسبة استقبال الجريدة لعامها السادس. كما صدر العدد الذي يليه 245 في اثنتي عشرة صفحة بمناسبة "مشروع القرش". وأما العدد 266 فقد صدر بست صفحات وقالت إن هذه الزيادة "من أجل تغطية أخبار المظاهرات التي عمت أنحاء المملكة من جراء الخبر الذي أذاعته وكالات الأنباء حول تقرير اللجنة الملكية البريطانية والقاضي بتقسيم فلسطين بين العرب واليهود، وقد نشرت الصحيفة نصوص هذا التقرير الذي استغرق جزءًا من الصفحة الأولى وجميع أعمدة الصفحة الثالثة وجزءًا كبيرًا من الصفحتين الرابعة والسادسة. كما امتلأت الصفحة الأولى بـ"المنشيتات" الكبيرة التي تشير إلى ضخامة هذا الحدث مثل "المظاهرات في المملكة العربية احتجاجًا على تقسيم فلسطين"، "أسواق مكة تسيل بجمهور الشعب"، "جدة والطائف" البلاد تضج صاخبة"، "أصوات الخطباء تثير حماس الأمة"..إلخ.

ومع بداية سنتها الثامنة –أول ذي الحجة 1357هـ يناير 1939م تعلن اعتزامها الصدور مرتين في الأسبوع بدلًا من مرة واحدة وذلك في كل يوم أحد وأربعاء بأربع صفحات.

وفي العدد 417، 5 رمضان 1358هـ 18أكتوبر 1939م، تعلن عن أسباب الحرب العالمية الثانية. وأنها مضطرة إلى تقليص عدد صفحاتها وقالت:«لم نر بدًّا من أن نواجه القراء بحقيقة الموقف حرصًا على مصلحتهم في دوام صدور صحيفتهم، وهو

أننا قررنا تحت ضغط الحاجة إلى الورق وتباطؤ استيراده أن تصدر الجريدة في نصف حجمها المعتاد وفي نفس مواعيدها السابقة، أي مرتين في الأسبوع».

وقد بدأت تصدر منذ هذا التاريخ في ورقة واحدة فقط خصصت الصفحة الأولى للأخبار المحلية والأنباء البرقية والعالمية، كما خصصت الصفحة الثانية للحوادث والأخبار المحلية، ولا تخلو هذه الصفحة من الإعلانات.

أما الأدب وغيره فلا مكان له أيام الحرب والظروف الصعبة.

ومن العدد419 أصبحت تصدر بورقتين صغيرتين (تابلويد) ومن العدد 543 الأربعاء 2 محرم 1360هـ يناير 1941م اضطرت إلى الصدور بورقة واحدة.

ثم ما لبثت أن اضطرت إلى التوقف عن الصدور نهائيًا كما توقفت جميع الصحف والمجلات الأخرى ما عدا صحيفة (أم القرى).

واختتم الأستاذ الحازمي تمهيده لهذا العمل الضخم بقوله:«والحق.. أن صحيفة "صوت الحجاز" رغم كل الصعوبات والمتغيرات التي واجهتها، تعتبر الرحم الحقيقي الذي تفتح ونشأ فيه أدبنا المحلي الحديث. فقد ظهرت بعد حوالي سبع سنوات من ظهور صحيفة "أم القرى"، وظلت الصحيفة السعودية الوحيدة التي تعنى عناية فائقة بالأدب والأدباء قبل ظهور صحيفة المدينة ومجلة المنهل سنة 1355هـ/ 1937م بحوالي خمس سنوات. ونحن نجد أن كثيرًا من روادنا الشباب لم يُعرفوا في صحيفة "أم القرى"، بل عُرفوا في صحيفة "صوت الحجاز"، وذلك من أمثال أحمد السباعي وحمزة شحاتة ومحمد حسن فقي وعزيز ضياء ومحمد سعيد العامودي ومحمد علي مغربي وأحمد قنديل إلخ، ويقول محمد الشامخ عن أهمية

"صوت الحجاز" في تلك الحقبة: "وفي الحقيقة أن ظهور (صوت الحجاز) يعتبر من أبرز المعالم في تاريخ الأدب الحديث في هذه البلاد، ذلك لأنها قد أصبحت لسانًا لحال كثير من الكتّاب في العقد الرابع وأوائل العقد الخامس من هذا القرن، وميدانًا لعدد من المعارك الأدبية التي شهدها هذا الأدب في تلك الفترة".

ونحن سنرى في مواد الصحيفة ما يؤيد الرأي السابق، فقد كانت "صوت الحجاز" الأكثر انفتاحًا على الأفكار والنظريات الجديدة، والأكثر جرأة وحماسة في تبني بعض الآراء والدعوات الإصلاحية لنهضة البلاد، وكانت الرائدة في تشجيع بعض الأجناس الأدبية الجديدة وبعض التيارات الشعرية المستحدثة. بل إننا نراها السباقة إلى تشجيع الترجمة والموروث الشعبي.

وبنظرة سريعة إلى قسمي الكتاب – الشعر والنثر – نجد أن الشعر ينقسم إلى عدة أقسام منها:

أولًا: الأدب والنقد:

1 – المعارك الشعرية أو النقائض الجديدة التي دار معظمها بين محمد حسن عواد وحمزة شحاته.

2 – الشعر الفكاهي أو "الحلمنتيشي" الذي كان ينشره أحمد قنديل لمعالجة القضايا الاجتماعية.

3 – الشعر المترجم أو المعرب.

كما أن هناك قصائد أخرى تهتم بالمناسبات والمديح كمبايعة ولي العهد ونجاة الملك عبد العزيز من حادث اعتداء، والجيش والطيران والتعليم والأعياد والمناسبات الدينية

والاستقبال والتوديع والمناسبات الأخرى والرثاء وشعر الوطنية والإصلاح وشعر الذات والتأمل وشعر الغزل والطبيعة، والإخوانيات والمعارضات والشعر الديني والأناشيد والمعارك الشعرية، وأخيرًا الشعر البدوي حيث قال الأستاذ الحازمي:

إن هذا النوع من الشعر البدوي أو النبطي يعتبر نادرًا في صحافة تلك الحقبة، ولم أعثر منه في صحيف "صوت الحجاز" إلا على قصيدة واحدة فقط للشاعر سعد الأشقر التربي ومطلعها:

دنيـــــــــاك هذي كلها هز قاووق　　　　ما تعرف الصاحب من اللي معاديك

أما القسم الثاني - النثر - المقال والبحث فقد قسمه إلى عدة أقسام منها:

أولًا: الأدب والنقد:

1-الأدب والنقد العام.

2-الأدب العربي القديم.

3-الأدب العربي الحديث -التقليد، ضعف الإنتاج الأدبي، ضعف الأدب المحلي في الدعوة إلى تأسيس الروابط والأندية الأدبية، الدعوة إلى نقد موضوعي، بعض الشخصيات المنتقدة، تاريخ الأدب في الحجاز، الأدب العربي الحديث، الأدب العالمي.

4-الخواطر والتأملات، محمد حسن فقي في يوميات، عزيز ضياء، أحمد السباعي في الرسائل المطوية، حمزة شحاته (هول الليل) في خنفشعياته ".. حسين سرحان في "مشاهداته في المدينة "، محمد علي مغربي في "من أحاديث النفس"، هاشم فلالي في "كلام الناس".

5-المختارات.

6-نقد القصائد والمقالات أو المعارك النقدية، بين محمد سعيد عبد المقصود (الغربال) وأحمد السباعي (المنسف)، بين العواد والأنصاري، بين حمزة شحاته وعبد الله عريف، بين عبد الكريم الجهيمان وحسين سرحان، بين أحمد عطار وعباس زواوي، بين الفلالي وحوحو وعاشور، بين محمد عمر توفيق ومحمد علي مغربي، بين محمد عمر توفيق وأحمد العطار. تعليقات عزيز ضياء على بعض كتابات السباعي والصبان، قصائد وآراء، بين الأدباء العرب.

7-نقد الكتب، ومن أهم هذه الكتب (وحي الصحراء).

ثانيًا: اللغة.

ثالثًا: الصحافة.

رابعًا: الدين والقضايا الإسلامية.

خامسًا: السياسة والأحداث المعاصرة والقانون، الأحداث والمناسبات الداخلية، العلاقات مع اليمن، العلاقات مع مصر، العلاقات مع العراق وسوريا، القضية الفلسطينية، الشؤون العالمية.

سادسًا: التربية والتعليم، المناهج الدراسية وطرق التعليم، تعليم الفتاة، الدعوة إلى محاربة الأمية وتعليم البدو والقرويين، التعليم الجامعي والابتعاث، تاريخ التعليم.

سابعًا: الاجتماع وعلم النفس، نقد الشخصية الحجازية، المرأة والشباب، المؤسسات والجمعيات الخيرية، الدعوة إلى إيقاظ الشعب وإحياء الأمة.

ثامنًا: التاريخ والتراجم، المواضع والجغرافيا والآثار.

تاسعًا:موضوعات أخرى. الاقتصاد والتجارة والصناعة والعمران، مشروع القرش، الزراعة والري، الطب والعلوم.

كما أشار المؤلف ضمن تمهيده إلى القصة والرحلة والمحاضرة.

وفي الختام أعترف بأنني قد استفدت كثيرًا بهذا الرصد الدقيق وكمتابع لصحافة الأفراد في المملكة (1343-1383هـ) ورغم أنني قد استعرضت أغلب أعداد - صوت الحجاز، وكتبت عنها إلا أنني قد وجدت في هذا العمل الضخم ما زاد في رصيدي المعرفي، وليس فقط لكشفه لبعض أصحاب الأسماء المستعارة من الكتاب بهذه الصحيفة والتي أخذت منها ما سيكمل مشروعي المتواضع، فلك يا أبا مازن الشكر والتقدير على هذا الجهد الكبير، ولو كان للعتب مكان بيننا لاستكثرت تأجيلك لهذا العمل وتأخير أن يستفيد منه الباحثين وغيرهم.

وإنا لمنتظرون للأعمال القادمة التي نرجو أن تواصل العمل بها وبالذات تسليط الضوء على صحافة الأفراد. بدءًا بصحيفة (البلاد السعودية) التي واصلت ما بدأته (صوت الحجاز) وإن تغير اسمها إلا أنها امتداد لها. إذ بدأت -رغم توقف الأولى خمس سنوات- من الرقم التالي لانتهاء تسلسل أعدادها فقد توقفت صوت الحجاز بالعدد رقم 592 وبدأت البلاد السعودية بالرقم 593.

"ماجي".. محاولة للاستماع (*)

أ. د. عزت خطاب

بعض الأعمال الأدبية، لا سيما القصائد، تضطرك إلى التوقف عندها طويلًا واكتناه سرها، لأنك بمجرد قراءتها تحس أن بها شيئًا غير عادي، فتعيد قراءتها أكثر من مرة محاولًا اكتشاف هذا الشيء، فربما عثرت عليه في ثنايا نسيجها التصويري أو في عالمها اللغوي أو في جوها الموسيقي.وربما لا تعثر عليه وإنما ترى آثاره. من هذه الأعمال قصيدة الدكتور منصور الحازمي بعنوان "ماجي" المنشورة في مجلة اليمامة العدد 1356 بتاريخ 25/ 12/ 1415هـ فلكي تعثر على الشيء الذي يأسرك لا بد أن تسلم قيادك إليها لتدخل في عالمها المائي، ولكن لا بد لك أن تجيد السباحة، أو ربما ينبغي عليك أولًا أن تغرق في ذلك العالم حتى تتمكن من اكتشاف أسراره، ثم تحاول أن تتخلص من أسره وتخرج إلى اليابسة لتنظر إليه من بعيد.

هذه محاولة للغوص في عالم الشاعر. فربما خرجت وفي يدي شيء من كنوزه ولنبدأ بالصور القوية الجذب. فهي وسيلتنا للدخول.

هناك مجموعتان من الصور بارزتان في القصيدة: صور الغرق المائية وصور الصعود المجهد، أي صور النزول إلى القاع بالغرق وصور الصعود بالجهد إلى ذرى

(*)نشرت في صحيفة الرياض، الخميس 3 محرم 1416هـ - 1 يونيو 1995 - العدد 9838 - السنة الثانية والثلاثون.

الجبال. والقافية ملائمة في إيقاعها الموسيقي الموحي بالحركة البطيئة ثم التوقف لالتقاط النفس. فالقارئ لا بد له أن يغرق ثم يصعد ببطء إلى السطح لكثافة المحيط المائي المليء بالكنوز. ولابد له أن يتسلق "ذرى الفلك" والجبال ليتمثل النظر الكوني البانورامي، ثم يهبط أيضًا بجهد وتعب إلى مستوى الواقع. إن باب الدخول إلى عالم القصيدة هو "أجفان ماجي" مثلما أن باب الدخول إلى عالم ألف ليلة وليلة هو صوت شهرزاد فماجي مثل شهرزاد راوية ماهرة، تروي الأحداث وتروي تعطشك إلى الحقيقة. وهي أيضًا مؤرخة دقيقة جامعة، مثل جرة الرماد، ذلك المؤرخ الريفي. في "أنشودة إلى جرة رماد إغريقية" للشاعر الرومانتيكي الانجليزي (جون كيتس) فلكي تسمع "صحيح القول" لا بد لك أن تغرق في أجفان ماجي، فهي "تسقيك من عينين" تسقيك حقيقة السر. إنك هنا لا تسمع بأذنيك ولكن بعينك لو استطعت، في عالم لا تحكمه الأحاسيس المألوفة أو الطرق التقليدية للمعرفة. وبمجرد أن تدخل عالمها بالغرق تجد نفسك قد صعدت معها إلى "الأرزات" إلى "كبر الجبال". وكلما ظننت أنك وصلت إلى الحقيقة العليا بعدت عنك "وتظل تبعد كلما أدنيت" ولكن إذا أصخت إليها سمعك، فتهيأت بقلبك لتستقبل الحقيقة من فمها. فربما وصلت:

تشجيك إن غنت نشيد الحالمين

الواصلين إلى الحقيقة بامتزاج

لا بد أن يمتزج قلبك بهذا الصوت حتى تصل محمولا على أمواجه إلى السر. فأنت لا تستطيع أن تستوعبها بعينيك لأنها أقوى حتى من عناصر الطبيعة من "طيوف الأفق" من "لحظ الشمس"، (وقد وفق الشاعر هنا في اختياره صورة "لحظ الشمس" بدلا من عبارة باهتة كعبارة "ضوء الشمس" مثلا) ذلك لأن "أجفان ماجي" تستوعب عين الشمس. لماذا؟ لأن الشمس هنا غير الشمس التي نعرفها، وإنما هي شمس داخل عالم ماجي الذي ندلف إليه عن طريق أجفانها. فالشمس تنير لكل

إنسان العالم الواقعي المادي إلا إنها لا تستطيع أن تجلو لـك الـسر. إن هـذا مـن عمـل أجفان ماجي.. فهذا هو عالمها وأجفانها هي دليلك في هذا العالم العجيب.

وهذه ما هي إلا تجسيد لمجموعة من الصور الذهبية المتوهجة. أنها الرمز البـارز في هذه الصور الدفينة في نسيج القصيدة المرئي، وتـستعير مـن الـشمس لونهـا ووهجهـا الذي يغطيه لون الشمس ووهجهـا. هـذه الـصور هـي: "ذهـب" "خمـر الزجـاج"، "تاج"، "وهج السياج"، "سراجي".. الوهج في هذه الصور يعشو العيون، فإذا كانت الشمس، وهي مصدر أساس للوهج قد وقفت حائرة أمام سر ماجي، فلا تكاد تتبينه، لا ندهش إذا أصبح الصحو "مداجيًا" بدلًا من أن يكون مبنيًّا، ولا نـدهش أيـضًا إذا عشي بصر الشاعر، في نهاية المطاف وخيل إليه أن الشمس ووهجها قـد أصـبحا مجـرد "سراج" باهت، وذلك من طول تحديقه في وهج ذلك السر، وكأنه لم يلق بالا لما وعـاه قلبه من أن السر لا يكتشف عن طريق العين العادية وإنما عن طريق العين السامعة.

هذا النسيج التصويري المرئي/ المسموع، ينتظمه بناء حركي متنام يصل إلى الذروة في الأبيات الخامس إلى الثـامن: فالبيـت الأول هـو بمثابـة المقدمـة للـدخول إلى عـالم ماجي. فإذا دخلت أخذتك حركـة تـصاعدية في الأبيـات – الثـاني إلى الرابـع، تـصل عندها إلى حافة الذروة. عندها تذوب جسميا بفعـل سـقياك مـن عينيهـا. إنهـا ذروة روحانية تحلق مع الشاعر وهو يطارد سر الوهج في أبيات الذروة المشار إليها. مثل مـا يفعل (كيتس) أيضًا عندما يأخذك العالم إلى العندليب عـلى أجنحـة الـشعر لا أجنحـة الشراب، فالشراب هنا في عالم الحازمي شراب روحي. وفي هـذه الرحلـة الروحيـة لا تبدو الأشياء ولا تتحرك بمنطق الواقع المعـروف إنـما بمنطـق ذلـك العـالم الـشعري: فمثلًا إنك لا تصل فيه إلى هدفك بمجرد السير نحوه. ولا يبدد ضوء الـشمس غيـوم "جنت على الوديان"، فهناك "سياج" متين يحول بينك وبين السر. ومهما كنت سـباحًا ماهرًا فإنك ستغرق في "بحـيرات الهـوى"، إلا أن غرقـك هـو طريـق دنـوك، وربـما

وصولك، إلى السر. هذه هي المفارقة الأساسية في القصيدة. حتى إذا وصلت مع الشاعر إلى قاع اللجة وأرهقتك الرحلة يعيدك عالمك الواقعي رحمة بك وشفقة عليك، لأنك لا تستطيع أن تمكث طويلا معه في عالم ماجي السري. يكفيك ما رأيته وسمعته فلعلك تستقبل واقعك برؤية أوضح وأكمل في الثلاثة الأبيات الأخيرة. إنه يهبط بك في هذه الأبيات إلى عالمك الذي تعرفه لكي يوازن حركة الصعود في الأبيات الثلاثة (الثاني إلى الرابع)، الواقع أن الصعود من القاع والهبوط من الذروة حركتان متماثلتان في وظيفتها الشعرية ليس فقط على مستوى البناء الخارجي للقصيدة إنما في حركتيهما المتكاملتين في تضاعيف الصور.

هنا في بداية رحلة العودة مازال الصحو غير صحوانه "مداجي" فأنت مازلت تحت تأثير التجربة الروحية المرهقة. ولكن بعد فترة نقاهة تتفتح عيناك على عالمك الراكد (قبل التجربة) وقد ابتسم وتهلل وارتعش رعشة الحياة، إنك تستفيق وتدرك أن ما تراه أمامك ما هو إلا من صنع ذلك العالم الروحي السحري، ولهذا تتمنى مع الشاعر، لو مست عالمك الجديد هذا يد الخلود، ولكن هيهات. فالشاعر يدرك أن هذا مستحيل. فالزمان لا يمكن أن يتوقف، والجمال في حياة الواقع عمره قصير. ولذا يرجو لو تتلخص تجربته كلها في "سراجه"، ذلك السراج الذي يرمز إلى الخلود وينير له الطريق إلى تجربة شعرية أخرى ربما تكون أطول وأكمل.

ولكن هل عرفنا السر؟ وما هو؟ هل روينا من رحيق الحقيقة؟ السر بالتأكيد ليس هو ما تقوله الأبيات الثلاثة الأخيرة التي أعادتنا إلى الواقع. فهل أخذنا الشاعر في هذه المرحلة المجهدة ليقول لنا فقط أن عالمنا الواقعي قد دبت فيه الروح وارتعش رعشة الحياة الجميلة الأخاذة؟ سؤال لا تجيب عليه القصيدة وربما لم يدركه الشاعر أو لا يكاد يجد في اللغة ما يعبر به عن السر.. وإلا لما كان سرًّا. ربما كان سر القصيدة هو هذا الصمت.

ماجي (*)

دَع عنك ما تـروي الطرائـفُ والأحـاجي ... واسمعْ صحيحَ القولِ من أجفانِ مَاجي

تـــروي عـــن الأرْزاتِ، عـــن لبنـــان ... عن فيروزَ، عن كِبْرِ الجبال، عن الفجـاجِ

عـــن غيمـــةٍ جُنَّـــت عـــلى الوديـــان ... عن عَبَقٍ من الإبداعِ، عن ذهـبٍ وعـاجِ

تــــروي وترْويـــكَ الجـــمالَ مُعَتَّقـــا ... تـسقيكَ مـن عينـينِ لا خمـرَ الزُّجـاج

تــــشجيك إنْ غَنَّـــتْ نـــشيدَ الحـــالمينَ ... الواصـــلينَ إلى الحقيقـــة بـــسامتزاجِ

وتظـــلُّ تَبْعُـــدُ كلَّـــما أدْنَيْـــتَ ... تـــصعدُ في ذرى فُلْـكٍ بمركبـةٍ وتـاجِ

غَرَبَـتْ طيـوفُ الأُفـقِ فـوقَ جبينهـا ... واحتار لحظ الـشمس في وهـج الـسياج

وتكـــاد تغـــرقُ في بحـــيراتِ الهـــوى ... وتعيـدكَ الـشطآنُ للـصحو المُـداجي

مـــاجي إذا ابتـــسمتْ يَهـــلُّ الـــوردُ ... إن رقـصتْ تهـزكَ بـامتلاءٍ واخـتلاجِ

لـــولا ربيعُـــكِ مـــا اســـتفاقَ الكـــونُ ... ما ارتعشتْ طيورُ الحبِّ في دنيـا ابتهـاجِ

لـــولاكِ مـــا غنّيـــتُ يـــا مـــاجي الـــصبا ... ورجوتُ أنْ يقفَ الزمانُ على سِراجـي

(*) ديوان شلوم يا عرب، د. منصور الحازمي، 89-90.

"أم علي" بعد عدة قراءات

الحكاية لعبة أولها هوى وآخرها إدمان

أ. د. معجب الزهراني

قرأت مثلكم نص "الدحلة" الذي ورد في كتاب أستاذنا منصور الحازمي بعنوان "في البحث عن الواقع" (ص 153 – 165). نسيت الكثير من التفاصيل. ربما لأن طفولتي لم تكن بدوية أو حضرية فأنا كما تعلمون طفل الماء والأشجار في ذلك الريف الجنوبي الذي كان جميلًا، هذا لا يهم.

المهم هو ذلك النص. إنه ملتبس، ليس مقالة أو قصة أو حكاية أو مقطعًا من سيرة أو من التاريخ.. إنه كل هذا في نفس الوقت ولعله لهذا السبب، يمثل قدرة عجيبة على إثارة المشاعر المختلفة والمتناقضة في كل من يقرأه بمحبة. أذكر أنني كنت حزينًا لموت "أم علي" بعيدًا عن حارتها التي ماتت قبلها في نهاية الحكاية. كذلك أذكر أنني كنت مسرورًا في قراءة ثانية إذ إن المؤلف لم يكتف بتدوين نص الذاكرة استدراكًا لما نسيه الأستاذ عاتق بن غيث البلادي القادح الأول لشرارة الكتابة عنده. في قراءة ثالثة كنت في حالة دهشة واستغراب إذ إن شخصية "أم علي" لم تسمَّ ولم تعط حق الكلام فظلت رغم قوة حضورها وجها ملثمًا وصوتًا هامشيًّا في النص كما هي حال تلك الحارة البدوية التي نبتت وماتت في ظل المدينة الحضرية. في قراءة رابعة طغى علي التفاؤل إذ

لا يعقل أن المؤلف لن يعود إلى نواة محددة في النص لينميها ويتحفنا برواية تليق به وبأم علي وبنا نحن الباحثين عن وجوهنا الأليفة في النصوص والحكايات. في قراءة خامسة لم أر في النص ما يستحق الاهتمام. في قراءة سادسة تجلت أمامي دحلة غويره تستحق قراءة نقدية عميقة تكشف عن بعض أسرارها. في هذه القراءة تذكرت أن في طيات ذاكرتي أم علي أخرى.. تذكرت الآن كم كانت صورها تحضر وتغيب تظهر وتختفي تشرق وتعتم وكأنها تعاند النسيان فتلعب بخيالي على هواها.

منذ فترة طويلة قرأت "أم سعد" لغسان كنفاني فتوهمت وصدقت أن أم سعد هي أم علي. بعد عام أو عامين قرأت حكايات "البقرة البيضاء" لعبد الكريم الرازحي فقلت أن "جودله" هي هي، لم يخطر على بالي أن أكتب حكاية أم علي كما خبرتها في طفولتي إلا بعد القراءة السابعة لنص "الدحلة". هناك أسباب وجيهة لهذه المغامرة ستدركونها لاحقًا إن دعت الحاجة إلى ذلك!

"أم علي" هذه امرأة غريبة كانت تأتي إلى قريتنا في مواسم محددة وتقيم معنا من أول الفطر الثاني إلى منتصف شهر الحج. نسميها أم علي لأن أحدًا لا يعرف شيئًا عن اسمها وعن شجرة أنسابها.. كانت هي ذاتها شجرة مكتفية بذاتها. صدقوني. أنا لا أتحدث بلغة المجاز وإنما بلغة الحقيقة. فأم علي امرأة في الستينيات. فارعة الطول، منتصبة القامة ولذا ما أن تظهر في الأفق بملابسها الزاهية الملونة حتى تبدو لنا شجرة عملاقة مغطاة بالأوراق والثمار وأصناف الزهور والتويجات!

تجيء دائمًا مع شرقة الشمس.. من نفس الطريق الشامي الذي منه يذهب ويعود الحجاج. تسير بخفة عجيبة إذ تكاد تتداعى للاحتفال بقدومها حتى تكون قد وصلت القرية لتنهانا بلطف وصرامة عن التجمع حولها: "لست عروسًا يا أولادي" كانت تقول. شاعت عنها حكاية تؤكد أنها ما أن تختفي عن أنظار البشر حتى تركب مصنفها العدني وتطير.. أكد أكثر من عابر سبيل هذه الحكاية إذ شاهدوها في أزمنة متقاربة في

أماكن متباعدة. الجماعة صدقوها إذ إن أم علي تأتي بالأخبار قبل أهل السيارات. من جهتي صدقت أمي التي قالت أنها ليست ساحرة وإنما هي من عباد الله الصالحين الذين تسخر لهم الريح فتشيلهم في طرفة عين إلى حيث يشاؤون ويشاء الله.

(حقًا فسرت الأمور بطريقة أكثر عقلانية. فأم علي رحالة قلقة ولا بد أنها تستعين على الأمر بالغناء الذي يطوي لها الزمن والمكان).

كنا محظوظين وسعداء لأنها لا تنزل وتقيم إلا في بيتنا. توهمنا أن أسرتنا المؤلفة من أرملتين وتسع بنات وثلاثة أولاد، أنا أصغرهم، هي المأوى الأمثل لامرأة مثلها غريبة وجميلة رغم تقدم سنها. ثم أن بيتنا هو أول ما يلقاه القادم من الطريق الشامية ويطل على الوادي الكبير الذي يشكل أعالي وادي تربة النخل.. كما يعترف أهل قرية الغرباء أنه أول بيت وضع فيها إذ بناه وسكنه جدنا الأعلى "غريب".

ما أن تصل أم علي حتى تسلم وتخلع مصنفها وتشرب فنجال القهوة وتأكل حبتين أو ثلاثة من التمر لتنزل إلى المزرعة الشامية قبالة البيت. هناك كانت تقضي اليوم كله تشتغل في المزرعة، وإذا تعبت أو جاء وقت الغداء في المزرعة قيلت تحت الرمانة الكبيرة التي نسميها "أم الرمان" (هذه الشجرة المباركة شامية عاد بها جدي من إحدى زياراته لبيت المقدس وهي فعلًا أم كل الرمان في مزرعتنا). أما في الليل فتنام أم علي فوق سطح البيت الأسفل الذي يشكل ساحة مرتفعة لبيتنا الأعلى الذي نسكن فيه. حتى حينما يسقط المطر بغزارة ترفض أم علي النوم داخل البيت. كانت تشعل القبس وتظل ساهرة قربها تغزل الصوف وتونون حتى مطلع الفجر. لا أنسى فرحي إذا طلبت من أمي في أحدى المواسم أن أنام معها فوق السطح قائلة:

"يا سعدي لا تخافي عليه ولدك ولدي وكلنا في عناية الله، ويجب أن يتعلم الأولاد أن يخافوا من القمل والبراغيث أكثر من الذئاب والسباع.. ثم أنه يا بنت الحلال يجب

سماع الحكايات وعندي منها قفة لا تنفد خزائنها.. وسوف أحاول أن أعلمه قراءة النجوم عسى أن ينفعكم به الله إذا كبر".

طبعًا وافقت أمي لعظيم ثقتها في هذه المرأة الصالحة القوية. كنت أعتقد أن الليل ليس للبشر وإنها هو للجن والعفاريت والسباع والهوام، لكثرة ما سمعناه من حكايات تؤكد ذلك.. زالت هذه الفكرة من عقلي ومن جسدي خصوصًا وإن أم علي لا تفعل ما تفعله أمي كل مساء، إذ تنفث في أذني الدعوات والتعاويذ والبسملات طالبة من الله أن يجنبني شرَّ شياطين الإنس والجن وبنات الحرام وأولاد الحرام ويحميني من كل هامة ولامة ومن كل عين لا تشبع من نظر. بفضل أم علي ألفت عالم الليل وأحببت نصوصه وما زلت إلى هذا المساء صريع شهوة الغناء كلما تذكرت جمالياته:

"أتدرون؟..

كنا ننام على السطح

والنوم فوق السطوح

فاتحة لطمأنينة الروح

كنا نحاول عد النجوم

ونرقب كيف تصير الغيوم

أوجهًا ورسوم

تختفي ثم تطفو

بينها نحن نغفو

وحكاياتها في كرانا تعوم"[1]

---

(1) من قصيدة لعبد الرزاق عبد الواحد.. ببعض التصرف.

بالطبع ما حدث أول ليلة لا ينسى.. كنت مستلقيًا على ظهري مخطوفًا بمرأى السماء، وإذا بصوت أم علي القوي البهيج يقول: يا وليدي تريد أن تعد النجوم أو تسمع "الروية"[2]؟

قلت لها محولًا كل جسدي نحوها: لا ياجدتي أريد أن أسمع..حذرتني من محاولة عد النجوم لأن جسمي سيمتلئ بالثآليل كما قالت (لاحقًا أدركت أن من يقرأ النجوم لابد أن ينظمها في هيئة أشكال أليفة ليزيل عنها قوتها الخطيرة التي أشارت إليها أم علي).

كانت تبدو في تلك الليلة بالذات كائنًا غريبًا رائعًا ومروعًا كلما تمتعت بصوتها الجميل وحكاياتها المدهشة، وألفت روائحها التي تذكرني بحوض الريحان والبرك والنفل في مزرعتنا، رأيت التماعات عيونها وبروق أسنانها الأمامية الناصعة البياض فقلقت.. خجلت من الإحساس بالخوف.. التصقت بها أكثر فأكثر للخلاص من أي هاجس أو تفكير بالهرب إلى داخل البيت.

كانت أم علي تبدع في الحكايات.. مرة تجعلني عاشقًا ومرة بطلًا ومرة شاعرًا ومرة حكيمًا يقص أحسن القصص، فلا يكاد يتنفس سامعوه لشدة إنصاتهم إليه وتعلقهم به.

في أحد المواسم ظلت طوال شهر ونصف تحكي لي عن بني هلال، مؤكدة أنهم جيراننا في الأصل وأن منازلهم مازالت في قرية "معشوقة" في أسفل وادي بيده، وأن اسم القرية يدل على حكاية حب بلغت أقصى درجاتها ومن هنا جاء الخطر وحدثت الهجرة من المشرق إلى المغرب. مرة أخرى روت لي عن شخص من قرية آل سلمان، أو سلامان، القرية من قريتنا من جهة الشرق وضعته أمه وهي تحتطب فماتت عنه

---

(2) الاسم الشعبي للحكاية الشعبية في منطقة الباحة والجمع "روايا".

ورضع لمدة ثلاثة أيام من "شبله" ولهذا السبب تحديدًا آخى الذئاب وعادى أهله وقومه حينما كبر. مرة ثالثة أكدت أن قرية "العنق" في سفوح الجبال الغربية من ديرتنا سميت كذلك لأن "عوج بن عنق" جد العماليق، ولد فيها، ومنها كان يمد يده إلى البحر ليصيد الحيتان. ويشويها في عين الشمس! وقد مات لأنه لم يسمع كلام العارفين، بطريقة حقيرة إذ لدغته بعوضة في شحمة أذنه التي كان بإمكانه أن يستغني عنها ويعيش أبد الدهر بمشيئة الله.

طبعًا، لا أود الاستطراد في سرد حكايات أم علي وإلا لاحتجنا إلى أكثر من ألف ليلة وليلة. المهم هذا المساء حكاية لا أدري ماذا أسميها إذ اكتشفت لاحقًا أنها كانت أشبه ما تكون بأثر عجيب نعثر عليه بالصدفة فنتركه يتسلى به الأطفال في لعبهم ولهوهم وها هي اليوم تمثل لي دليلًا إلى تاريخ مهم مجهول ولابد من استكشاف حقيقته. سألتني أم علي إن كنت لا أدري عن السبب الذي سميت من أجله قريتنا قرية "الغرباء" فقلت: "لا والله يا خالة..لكن بكره أسأل الأستاذ "كامل الفلسطيني" الذي يعرف كل شيء وأخبرك. ضحكت أم علي ضحكة قوية خشيت أن تثير الرعب في أهلي فيخرجون خوفًا من أن تكون قد جنت!.. قالت: يا وليد هؤلاء المدرسون لا يعرفون سوى زرع وحصد خبز وطبخ وأكل وشرب.. وصدق شاعركم جمعان إذ يقول معرضًا بهم:

"يقول جمعان إنا لله من الصابرينا

من يوم جانا(...) يربي تواليت

ويتعطر بياي الورد وأهلي يشوفون

يا كيف لأهلي بعد لي عندهم قابليه

ديار تنساك يا جعمان مامر ماها"[1]

اقترب واسمع الحقيقة التي لا يعرفها إلا الله ثم أنا والمغربي العابد الذي قد يموت قبل أن تكبر وتهتدي إليه.. يا وليد لا تصدق أن أسماء الأماكن والبشر بلا حكايات وقصص وعبر. جدكم الأعلى لم يكن اسمه الأول "غريب".. اسمه حسن وهو من أسرة يقال أنها من الشجرة المباركة نفسها، وكان له مزارع في "لية" من جهة الطائف يصيف فيها، وله مثلها وأكثر في وادي فاطمة من جهة مكة يشتي فيها. وكان الله قد ستر عليه إلى أن سقي المعرفة وأخذ يغني في المجالس والملاعب والعرضات، فتكاد الطير تهوي إليه لجمال صورته وحسن صوته وزين كلامه وقصائده.

يا وليدي أعدى أعداء الشاعر هو الشاعر نفسه. مرة جاء شاعر أجلد أعور من أقاصي الشرق يدعي أن معه جنية تسقيه معرفة بالنهار وأخرى تسقيه معرفة بالليل ويتحدى أن يتغلب عليه أي شاعر، طبعًا في أول الليل انتصب الناس للعب.. كان الشاعر الغريب يبدع وحسن يرد منتشيًا كمن يشرب قهوة تفك مغاليق الرأس. ظن الشاعر الغريب أن مصدر قوة خصمه أنه بين أهله وهو غريب.. ظل يراقبه بعد أن أسرى من الليل نصفه وأكثر، رأى بفراسة شيطانية أن حسن لا يقول قصيدة إلا بعد أن يوجه أطراف نظره إلى المرأة الجميلة التي تلعب في منتصف الصف بجانب الشيخ، وهي تبادله أحيانًا نفس النظرات الوهلى والحذرة. طالب الجميع بالتوقف قائلًا لهم :

"ياجماعة الخير سرى الليل والفجر اقترب أنا وحسن نتقاصد وكأننا أنداد.. من المحال أن يتساوى شاعران أو قصيدتان وسأثبت لكم أنني أنا، لا هو، الشاعر لكن لا بد من شرط معلوم نتفق عليه ليعرف كل واحد قدر نفسه".

---

(1) قصيدة لشاعر شعبي من المنطقة.. ببعض التصرف.. وعبارة "ما مرماها" لهجوية وتعني "ما أمر ماءها".

تقدم الشيخ ورد عليه قائلًا: الرأي رأيك.. أنت الضيف اقترح، وإذا وافق شاعرنا وولدنا فنحن نضمن تنفيذ الحكم فيك أو فيه. قال حسن: أنه موافق ورجا الشاعر الغريب أن يرفق بنفسه قائلًا بسخرية وتحد "أنت ضيفنا ويعز علينا أن تهان بيننا يا شاعر الخير". قال الغريب: "جرت العادة عندكم أن الشاعر المهزوم يلبس بدل جبته أو مشلحه حلس الحمار ويذر على رأسه التراب أو الرماد، لكن هذا الشرط قاسٍ على خصمي فأين سيذهب بوجهه غدًا إذا هزمته هذه الليلة؟".

ضحك حسن ضحكته القوية التي عرف بها وقال: أنا أبو علي.. أبدع أو استمع. قال الشاعر الغريب قصيدة لم يذكر فيها خصمه بخير أو بشر، وإنما وجه الاستعارات والكنايات إلى المرأة الجميلة محتفلًا بجمالها. رد عليه خصمه بقصيدة أجمل في نفس الاتجاه. جاء البدع الثاني ليعرض بأخلاق المرأة الجميلة " لأن الشجرة العالية الخضراء المثمرة هي الأكثر عرضة للرياح" كما ادعى! رد حسن كمن يدافع عن أقرب الناس إلى قلبه وروحه. هنا أدرك الشاعر الخبيث أنه اقترب من غايته فأخذته هزة شيطانية وهو يضرب على نفس الوتر المشدود في بداية القصيدة وفي نهاياتها يلوح بأن بين خصمه وتلك المرأة علاقة ليست بيضاء!

ردّ خصمه مرتبكًا.. في أول القصيدة يلمح إلى أن القلوب بيد الله يصرفها كيفما يشاء، وأن الأرواح المتشابهة لا بد أن تتآلف، وفي نهاية القصيدة بدا كمن يعجز عن ستر فضيحة وشبكة فيحولها إلى مصدر اعتزاز وفخر!.. هنا ياوليدي وقعت الواقعة إذ هوت المشاعيب على رأس حسن فاستل سيفًا لمع كالبرق وهو يتشظى في كل اتجاه، لتتحول اللعبة إلى معركة محتمة تختلط فيها الأيدي والأسلحة والأصوات. طبعًا عندما أدرك حسن أنه قتل أكثر من شخص اختفى إلى الأبد عن الأنظار، وقيل أنه ذهب إلى اليمن ليطلب الشرع وينسى الشعر.. لم تبق له بقية أو عصبة قوية في تلك النواحي لأن حروب الثأر بين العرب أخطر من الطاعون والجرب.. قيل أنه ترك بنتًا

مصابة بالصرع وكانت جميلة وشاعرة مثله، وهي كما علمت لاحقًا جدتي السابعة.
ولأنني ياولدي جئت مثلها أخذني أهلي إلى الفقيه المغربي الذي يسكن في غار في جبال دوس قريبًا من قرية "الجبور" التي يقال أن "أبا هريرة" و"ذا الخلص" منها فقال لهم لا علاج لها إلا أن ترحل باستمرار، وأن تقضي خمسًا وأربعين ليلة من كل عام في نفس المكان الذي دفن فيه الرجل الصالح "غريب" وعليها أن تخفي اسمها لأن موتها في كشفه. وحينما سألوه عن المكان دلهم إلى قريتكم التي يعرفها كما يعرف جبته.. يشهد الله وأظنك ياولدي عرفت الآن لماذا سميت قريتكم باسمها ولماذا أنا هنا!.

قلت لها متفكرًا مذهولًا: نعرف يا بنت الحلال أن جدنا رجل صالح كان يحج سنة ويزرع أرضه سنة وقد بني في كل قرية زارها مسجدًا وكان الجراد لا يقرب زرعه والجفاف لا يطال ضرعه لكن أحدًا لم يقل أنه كان شاعرًا وهواويا وقاتلًا سامحك الله! بكت أم علي وسمعتها تؤكد أن شياطين الأنس أخطر من شياطين الجن خصوصًا إذا كانوا ممن يجيد اللعب بالكلام وكانت تحذر من الشعر ولا أدري أن كانت توجه الكلام لنفسها أم لي! كما تلاحظون يا جماعة الخير، هذه الحكاية في حاجة إلى فحص وتحقيق وتدقيق ليس هذا مقامه ولم أكن أنوي سردها عليكم هذا المساء لولا علاقتها بحادثة اختفت "أم علي" بعدها إلى الأبد.. نعم إلى الأبد كما ستلاحظون.

في السنة التالية جاءت أم علي في موعدها.. كأنها في عيني الآن.. كانت تلبس ثوبًا من الستن الناعم المطرز بأضعاف ما في ثوب العرس الجنوبي من نقوش وزخارف من فوق كتفيها يتدلي مصنف عدني لم يسبق لأهل القرية أن رأوا أو سمعوا بمثله من قبل وفوق رأسها مجموعة من المقالم والبشاكير والمسافع الموشاة بكل الألوان الحية وقد لبست في أصابعها وساعديها مجموعة من الخواتم والحلق والحجول والمسك المرصعة بأحجار كريمة يكاد بريقها يخطف الأبصار.. الأغرب من هذا أنها جاءت معها بدف تتدلى من حوافه كتل عجيبة متقنة النظم وكان لفرط رهافته ورقته يكاد يغني بمجرد

أن تلامسه هبة ريح خفيفة! سرت شائعة تؤكد أن أم علي تبحث عن عريس يتساوقان معا بقية أعمارهما. لم يحد من سريان هذه الشائعة أن جدي إبراهيم فاتحها بالأمر مرات في أعوام سابقة وكانت دائمًا تقول له: "يا إبراهيم أعرف والله أنك في أحسن صورة وأن الله أعطاك أجمل الأصوات وإنك صاحب هوى في أول العمر وتقي في آخره لكنني لن أكون زوجتك العاشرة بعد أن كنت الأولى والأخيرة لغيرك.. ثم أن ما بيننا أكبر وأخطر من الزواج فلا تعد إلى هذه السالفة".

عزمت أن أسألها عن سبب هذه الزينة العجيبة وظللت أترقب الفرصة الملائمة لي واللحظة المواتية من جهتها. ما أن دخل شهر الحج حتى أصرت أم علي على أن تقوم هي وحدها بتزيين بيتنا كما اعتدنا أن نفعله كل عام في هذا الوقت العيدي السعيد والمبارك. في الصباح أخذتنا نحن الأطفال إلى موضع في حلق الوادي راحت تحفر فيه بالمسحاة إلى أن ظهرت منه حجارة بيضاء لامعة وهشة ما أن عدنا بها إلى البيت حتى مرستها في القدر الكبير ونورت بها جدران البيت فتوهم الجميع أن أنوار الشمس ذابت فيها. في اليوم التالي راحت تجمع خليطًا من الأصباغ صنعتها من قشور الرمان وأوراق وزهور بعض النباتات، وأضافت إليها مقادير معلومة من الحناء والكحال والعصفر والصباغ ثم نقشت بها مواضع محددة في الجدران إلى أن تحولت إلى مشاهد تسر من رآها وكأنها قطعة من ملابسها الجميلة.

وفي اليوم الثالث والرابع والخامس طافت بنا شعاب الجبال وشعافها لا تتوقف إلا لتشير إلى نبتة زكية الرائحة قائلة: " هذا غراز سيدتنا مريم.. هذا غراز سيدتنا خديجة.. هذا غراز سيدتنا فاطمة. هذا غراز عائشة.. وأشارت إلى عشبة أرضية ذات فروع دقيقة كالشعر الأشيب المتموج وقالت موجهة الكلام لي (أو هكذا خيل إلي!): هذه النبتة التي تسمونها "شيبة الكهلة" هي "غراز زليخة".. إنها أزكى وأخطر نبتة فوق وجه الثرى. قطفت منها ملء يديها وراحت تشمها وتضمها ثم تكرر ذلك سبع

مرات، راحت بعدها في غناء جميل بطرق الجبل رددت فيه أسماء وأخبار أثارت انتباهي لما لها من علاقات مع بعض ما كنت أسمع منها وهي تحكي أو تهذي به في الحلم وعندما تصاب بالحمى!. رقصت حول شجرة عتم كبيرة إلى أن تصبب العرق من أطراف ملابسها ثم احتضنت الشجرة بقوة ونشوة قبل أن تجلس وتهلل وتكبر وتستغفر تسعًا وتسعين مرة بالتمام والكمال!. كانت مرتبكة قلقة وهي تشير لنا بالعودة إلى البيت حيث أخذت تنسق النباتات والأعشاب وتعقدها في هيئة كتل مشابهة لتلك الكتل المعلقة في حواف الدف!. وزعت الغرز في أركان البيت وفي خشب السقف وعلى الأبواب والمصاريع والنوافذ.. بكت أمي وعمتي من شدة البهجة وتمنين لو يعود أبي فقط هذا المساء ليستمتع معهن بما صنعته هذا المرأة المباركة في بيته!

في مساء الليلة السابعة قبلتني لأول مرة في حياتي.. سألتها عن سبب زينتها فقالت مبتهجة "نسيت أن أخبرك يا وليدي.. نويت هذا العام إن شاء الله أن أقصد وأغني وأرقص لأهل قرية الغرباء طيلة أيام العيد ولياليه.. لا تخبر أحدًا بالأمر إلا صباح العيد" وعدتها بذلك.. انتظرت أن تبدأ حفلة الحكي المعتادة خصوصًا وأنني عزمت أن أناقشها جدًّا في كل حكاية تسردها هذا المساء. قالت أنها متعبة وأنها تريد أن تتهيأ للشعر لا للحكي. تعودت إلا أنا قبل أن أسمع منها.. طلبت أن تعطيني درسًا أوليًّا في قراءة النجوم.. اعتذرت قائلة: توك صغير يا وليدي.. إذا كبرت عليك بعمك التهامي الأعمى المجاور في القرية المجاورة، فهو أحسن من رأيته في حياتي يقرأ النجوم ولا يخطئ بإذن الله.. احترت في الأمر فأنا أريدها أن تقول أي شيء.. نعم أي شيء لكي أنام وأرتاح وهي لا تريد أن تقول أي شيء! قلت لها مداعبًا: أنا سأذكرك ببداية حكاية.. لقد عرفت أن اسمك "حسناء" وانك سمية لجدتنا المشتركة التي تاهت وتغربت بعد أن عشقها جني مبتلي تلبس صورة حصان أخيها وظل يلاحقها إلى أن توهمت أنها قتلته وما قتلت سوى الحصان البريء إذ إن روحه ظلت تطاردها سلالتها

وما ذلك الشاعر الغريب الخبيث سوى صورة منه فاحكي الحكاية من الألف إلى الياء وإلا سأحكي أنا.

نهضت كالملدوغة المفزوعة.. قالت: أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمدًا رسول الله، انظر يا ولدي ستهوي نجمة من هناك وستدعوني بعدها الرحمة من نفس الجهة.. دهشت وذهلت وأنا أرى نجمة تسقط محترقة فوق رأس الجبل من جهة القبلة، وبعدها مباشرة لمع برق شامي بحري حسبته خطفها وخطف بصري معها. رأيت شبحًا يقترب متوكئًا على عصا كأنه التهامي الذي يقرأ النجوم. تهامسا ثم تعانقا طويلًا.. وغاب دون أن يسمع له أثر في الأرض أو في الهواء.. رأيت من بعده ما يشبه الناقة البيضاء تهبط كفراشة خفيفة على السطح من جهتها.. قامت أم علي قبلتني مرة أخرى وقالت: يا ولدي لا تخبر أحدًا بما حدث هذا المساء إلا إذا كبرت لأن في هذا خطرا عليك من جهة الأرواح.. سأقسم بقية هذه الليلة بين قبر جدنا غريب وغار الرجل الصالح.. غدًا سأكون في نواحي الطائف لأمر بمكان الملعبة المشؤومة وبقبر جدتي حسناء.. بعد غد سأكون مع الحجاج في عرفة وفي اليوم الأول من أيام التشريق سأصلي الظهر في الحرم والعصر في بقايا بيتنا في الدحلة، وفي المساء سأكون أمام خيمتي في الوسيط انتظر من يحملني إلى ذلك الوجه الذي أحلم بلقائه منذ صباي.

الحمد لله الذي حماني يا ولدي من الغناء والبوح بها في صدري عند آخر العمر.. خذ هذا الدف الذي سينفعك إذا ما ابتليت بمحبة الغناء..هف به حول وجهك إذا غنيت وسيسمع الناس منك عجبًا..

ركبت مطيتها وطارت وأنا كالذاهل لا أدري أأنا في حلم أم في علم!.. يبدو لا أنني نمت ليلتها كما ينام الماء في قربتنا المعلقة بجوار الباب، إذ لم أصح إلا مع شرقة الشمس على صوت أمي تحمد الله على سلامتي وتدعو على تلك المرأة الجنوبية الساحرة التي تركتني وحيدًا وهربت مع نجمة الصبح.. لم أخبرها بشيء.. فقط طلبت

منها أن تدعو لها بالخير والرحمة فانفجرت في بكاء يشبه النوح دون أن أدري بالضبط علام ولم!

شعرت لاحقًا بالإثم وكأنني أنا من قتل أم علي لمجرد أنني أردت مداعبتها وإثبات حسن ظنها بفطنتي، فذكرت لها بعض ما توهمته من علاقات بين الأسماء التي كانت تتكرر بانتظام، ودونما نظام، في كلامها وهي تحكي أو تغني أو تهذي!

لعلني أكتب الآن تحت وطأة هذا الشعور، لكن ما يريح قلبي وعقلي أنني أكتب عنها وفاءً لها ولكل من اهتم بحكايتها. قد تقولون أن كل ما سردته عليكم هذا المساء مجرد أوهام بعيدة كل البعد عن الواقع وحقائقه.. معكم الحق.. أعترف لكم أنني لجأت إلى هذه الحكاية/ الحيلة بحسن نية مطلقة لأنه ليس لدى ما يستحق الذكر هذا المساء.. ثم أن تعلق البشر بالتوهمات إذا صدقوها أقوى من تعلقهم بأي حقيقة فاعذروني وأقرءوا التاريخ!

أما أنت يا منصور فلا أدري إن كانت أم علي هذه هي أم علي تلك.. الذي أعرفه بالحدس اليقين، وهو أقوى من كل رهان كما تعلم، أن بينهما علاقات تتجاوز التسمية.. في كل الأحوال المهم هو الحكاية ذاتها.. لقد تعلمنا منك بالأمس وتعلم طلابنا اليوم أن الحكاية خير طلسم يشتغل ضد الموت وإلا كيف نفهم تعلقنا بها؟. وكيف نفسر لهم خلود بعض الأسماء وبعض الصفات وبعض الأفعال وبعض صور البشر من الإسلاف الغرباء أمثالنا؟.. لقد تورطنا جميعًا في اللعبة التي أولها هوى وآخرها إدمان!

بدأت أنت حكايتك من قبل وها أنذا أدون مقاطع أخر منها الآن، وغدًا إذا ما قدر لنا الاستمرار في اللعبة، ربما نكتشف الحقيقة.. وحتى حينما تكتشف أن حكاية أم علي تستعصي على كل من يتوهم تدوينها بالتمام والكمال فلن نيأس.. ثم من يدري؟.. لعل

الفراغات والثغرات التي نتركها في نصوصنا تدفع بكثيرين غيرنا ليشاركونا بهجة هذا الاحتفال البهيج!

يا للسعادة أن ظهرت صيغ مختلفة لنفس الحكاية.. يا للسعادة أن حدث ذلك.. يا للسعادة يا طويل البقاء والسلامة..

الوهم ومحاور الرؤيا

د. أحمد بن محمد الضبيب

"الوهم ومحاور الرؤيا.. دراسات في الأدب الحديث" كتاب للزميل الدكتور منصور إبراهيم الحازمي، جمع فيه ثمانية أبحاث تتناول بعض القضايا العامة والخاصة في أدبنا الحديث، وهي:

- لمحات من أدبنا المعاصر.
- حركات التجديد في الأدب السعودي الحديث.
- من معاركنا النقدية.
- مكة المكرمة في قصص أبنائها المبدعين.
- أضواء على تطور القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية.
- البيئة المحلية في قصة أحمد السباعي.
- أدبنا السعودي في عيون الآخرين.
- واقع الثقافة العربية بين الإيجابيات والسلبيات.

والناقد الدكتور منصور الحازمي غني عن التعريف، فهو أحد الرواد الأكاديميين الذين بدأوا البحث في المنجز الثقافي لبلادنا منذ أواسط الثمانينيات الهجرية "الستينيات الميلادية" وكان طموح الدكتور الحازمي – كما كان طموح زملائه في ذلك

الوقت – الكشف والتأريخ لهذا المنجز من خلال البحث فيما تراكم من نتاج ودراسته دراسة منهجية، وأبرازه للدارسين ثم حمله إلى آفاق أوسع خارج الحدود حيث كان الوضع الثقافي مجهولًا أو مهمشًا. وكان من أهم مشروعات الدكتور منصور عمله الرائد "معجم المصادر الصحفية لدراسة الأدب والفكر في المملكة العربية السعودية" الذي عكف فيه وقتًا طويلًا على أعداد جريدة أم القرى الصادرة من سنة 1343هـ إلى سنة 1365هـ "1924 – 1945م". هذا المشروع البيليوجرافي الوصفي الذي يمثل الجزء الأول.

وانصرف المؤلف بعده إلى جريدة "صوت الحجاز" يفهرسها ويبوب المادة الفكرية الثرية فيها، ليكون ذلك الجزء الثاني من المعجم، وقد صدر عام 2005م.

لقد استفاد من عمل الدكتور منصور البيليوجرافي أعداد من الباحثين طلاب الدراسات العليا، وإن كان بعضهم قد قابلوا عمله بالجحود، فلم يشيروا إليه في أطروحاتهم، وليس الدكتور منصور بدعا بين هؤلاء الجنود المجهولين من الباحثين البيليوجرافيين في بلادنا العربية، فأعمال هؤلاء مباحة لكل وارد ولكنها في الوقت نفسه عرضة للتنكر والجحود.

في الأدب السعودي يعد الدكتور منصور الحازمي من أكثر الأكاديميين السعوديين دراسة لهذا الأدب وتأملا له، وقد كتب عنه بحوثا متعددة غير أن القصة استأثرت بمعظم جهده، ولا غرو في ذلك فقد كان هذا الجنس هو أساس تخصصه في مرحلة الدكتوراه. لكن مشاركاته في تقويم هذا الأدب من جميع جوانبه لا يمكن أن تنسى. ولذلك، ولكونه من أبرز المختصين في الأدب السعودي فقد كان سفيرًا لهذا الأدب في عدد من الندوات والملتقيات التي تعقد داخل المملكة أو خارجها. ولهذا وجدنا كثيرًا من بحوثه ترتبط بهذه الندوات أو الملتقيات أو تكون ناتجة عنها. ولست أدري، ما إذا كان ذلك من حسن حظ الدكتور منصور أم لم يكن، إذ إن التعريف بهذا الأدب في

مناسبات كثيرة أدى به إلى نوع من الانحصار في محيط محدد، كما أوقعه في كثير من الأحيان في التكرار وإعادة المقولات التي سبق إيرادها في مناسبات سابقة. ولو أنه رفض المشاركة إلا ببحوث مختارة يخطط لها بنفسه لأضاف إضافات مميزة في تاريخ هذا الأدب، ولأغنى تجربته النقدية.

إن الموضوعات التي يعرضها الدكتور منصور في هذا الكتاب شيقة، وبعضها كان بالنسبة لي على الأقل مثيرًا وقابلًا للنقاش أو التعليق. من هذه الموضوعات موضوعان:

أولهما: حركات التجديد في الأدب السعودي الحديث.

وثانيهما: واقع الثقافة العربية بين الإيجابيات والسلبيات.

أما الموضوع الأول فقد عرضه المؤلف عرضًا حسنًا في إطار ثلاث حركات أدبية..

الأولى: أسماها "الصحوة" ووصفها بأنها حركة تقع الأولى في بداية تاريخنا الأدبي، وهي حركة مضادة للجمود والسكون.

والثانية: حركة تقع في الوسط خلال الخمسينيات والستينيات " باعتبارها حركة تستهدف التغيير في الشكل مع التركيز على المضمون". والثالثة تمتد من السبعينيات حتى وقت إعداد البحث سنة 1993م، ويرى أنها حركة ذات شعبتين متضادتين أولاهما حركة الحداثة وثانيتها حركة الأدب الإسلامي. غير أنه عندما استغرق في المعالجة لم يلبث أن فصل بين الشعبتين وعالج كل واحدة منها على حدة معتبرا إياها حركة مستقلة فأسمى الأولى بالحداثة والثانية بالأسلمة. والواقع أن ما انتهى إليه هو الأصوب، إذ لا يمكن أن يقرن بينهما بسبب التزامن التاريخي فقط، مع ما بين المذهبين من اختلاف صارخ. وإن كنت أرى أن مصطلح الأدب الإسلامي (وهو مصطلح غير منضبط عند دعاته بالدرجة الأولى) لا يمكن أن يعد دالًا على حركة تجديدية.

والحازمي في هذا البحث يلتزم جانب العرض الأمين الانتقائي ويتدخل بـالتعليق الخاطف أحيانًا إذا لزم الأمر، ولكنه لا يتخذ موقفًا نقديًا صريحًا مـن هـذه الحركـات يؤيده أو يعارضه وهو الأمر المنتظر من ناقد كبير كالدكتور الحـازمي. ولـو لم نقتـنص كلمة منه هنا، وتعليقًا خفيف الظل من هناك، يدل على ضيق المؤلف بهـذا المـذهب أو ذاك لما أحسسنا بموقفه النقدي الحقيقـي ممـا عـرض لـه مـن مواقـف. ثُمَّ، لقـد كـان الدكتور الحازمي رفيقًا بحركة الحداثة ومنظّريهـا وسـدنتها ونـصوصها التـي وصـفها بالنصوص العجيبة والغريبة، ووصفها بالـشفرات الـسرية التـي لا يمكـن حلهـا إلا بواسطة مفاتيح خاصة لا يملكها سوى القلة من الخبراء والمقربين. وهـو يريـد بـذلك أن يقول أن الحداثة قد تحولت لتكون أدبا شلليًا كهنوتيًا ولو لم يقـل ذلـك وأمثالـه لمـا عرفنا موقفه الرافض لهذا الأدب. ولكن ما لم يقله هو أن هـذا الأدب كانـت تـسير في ركابه مجموعة مـن الـشباب الـذين يتحـدثون عـن البنيويـة ولا يـدرون عنهـا شـيئًا، وبعضهم يتشدق بالألسنية وهو لا يقيم حرفًا من اللغـة، وإذا وجـد مـن هـؤلاء مـن يمكن أن يكون على علم ودراية، فإنه يكون قد ركب الموجـة مـن أجـل الحظـوة عنـد شباب الحداثة، الذين وجد كل واحد منهم نفسه شاعرًا بمجـرد رصـفه كلـمات غـير مفهومة، أو غمغمته بتعابير حلزونية. ولم يقل الدكتور الحازمي أن هذه الشللية الأدبية والنقدية قد أفضت بأدبنا إلى الانحدار وبشبابنا إلى الضياع وبتراثنا الأدبي إلى الإهمـال والازدراء. وكان من آثارها المدمرة تكريس الهزيمـة النفـسية وتثبـيط الهمـم العربيـة، والرجوع بأدبنا الحديث إلى الوراء، فقد كانت في بعض وجوهها أشبه بـالأدب الـذي اصطلحنا على تسميته بأدب عصور الانحطاط. ومن هذه الزاوية فـإنني أسـتغرب أن يعد الدكتور الحازمي أدب الحداثة ضمن أدب التجديد، فأي تجديد هذا الذي اجتـث تجربتنا الأدبية الغنية على مدى العصور ليقيم بدلها تلك النماذج الهزيلـة البائـسة؟ وأي فائدة جنيناها من تلك التجربة الفاشلة التي غطت أعيننا بدخانها فترة من الزمن حتى

إذا انحسرت موجتها خلفت لنا فراغًا هائلًا في الذائقة الأدبية مكنت لنماذج أخرى تنتمي إلى عصور الأمية "كالشعر العامي" لتتسيد في الساحة وتستولي على عقول الجماهير وعواطفهم؟ وكانت محصلة التجديد أن فقدنا القديم والجديد واستبدلنا بهما أنماطًا عامية ومشوهة.

وفي بحثه القيم الذي ألقاه في المهرجان الوطني للتراث والثقافة سنة 1418هـ يتحدث الحازمي عن "واقع الثقافة العربية بين الإيجابيات والسلبيات" ويستعرض آراء بعض الباحثين والمفكرين ويقف وقفات قصيرة أمام بعض هذه الآراء، ويعتمد في كثير من ذلك على ما ورد في الخطة الشاملة للثقافة العربية التي أصدرتها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. ويلفت النظر في هذا المجال ما يسمى بـ"التباين الثقافي بين الدول العربية". فعلى الرغم من الإيمان بوحدة الثقافة العربية من ناحية اللغة والعقيدة والتاريخ "وهي المكونات الأساسية لكل ثقافة أصلية" إلا أن الخطة العربية الشاملة للثقافة تتطرق إلى الحديث عما يسمى بالتباين الثقافي بين البلدان العربية، وكأنها بذلك تكرس أو توسع الفرقة بين هذه البلدان. وقد نتج عن ذلك ما لاحظه الدكتور الحازمي من ظهور نزعة "ثقافة المركز والأطراف" التي تبناها بعض المثقفين العرب المحدثين، فصدرت بسببها عنهم أحكام تشي بالفوقية تجاه الثقافة في بعض البلدان العربية، مثل الجزيرة العربية ودول الخليج العربي، التي عدت ثقافتها ثقافة نفطية!! فاعجب لخطة عربية شاملة تكرس الفرقة الثقافية بدلًا من أن تتلمس عوامل التوحيد والتآلف!

ثم أن استعمال مصطلح "التباين الثقافي" في خطة عربية شاملة استعمال غير موفق يشير إلى التنافر.. وكان على المخططين للثقافة العربية أن يشيروا إلى ذلك بالتنوع الثقافي لا التباين، لأن في التنوع الثقافي إغناء للثقافة، أما التباين فيؤدي إلى القطيعة الثقافية إذا استفحل ذلك التباين. ثم أن القول بالتباين في هذا العصر أمر غير

———

مستساغ، فإذا كان العالم كله يوشك أن يتحد ثقافيًا من خلال أنماط ثقافية واجتماعية واقتصادية عامة، فكيف نعد العرب متباينين ثقافيًا بسبب بعض المؤثرات المحلية التي تحدث في كل مكان وزمان، دون أن يكون لها تأثير قوي على مجرى الثقافة العام. وحقًا ما قاله الحازمي في نهاية هذا البحث من "أن هذا التباين الثقافي – أو بعبارة أصح – التباين الاقتصادي، كان يمكن أن يكون مصدر غني وتنوع في الثقافة العربية بدلًا من أن يكون سببا في زيادة التباعد والتنافر بين المجتمعات العربية أو بين المثقفين أنفسهم، وهم – كما هو مفترض – قادة الفكر والتنوير في العالم العربي".

وفي موضوع الغزو الثقافي يقف الحازمي وقفات قصارًا أمام بعض ما قيل في هذا الموضوع، فيأخذ رأيين أحدهما يمثل وجهة النظر التاريخية والثاني يمثل وجهة النظر العلمانية أو الماركسية، ويخلص إلى أن الحقيقة القائمة التي لا يمكن الهروب منها هي التي قررها ابن خلدون منذ زمن طويل عن تشبه المغلوب بالغالب، فالعرب "لا يزالون طلابًا نجباء في مدارس الغرب، يحاولون أن يفهموا ويستوعبوا ويندمجوا في الحضارة الجديدة. قد يثور بعضهم ويتمرد، ولكنها ثورة الضعيف وتمرد الخائف.." ولست متأكدًا من صحة ما ذكره الكاتب الفاضل من أن العرب كانوا طلابًا نجباء في مدرسة الغرب، وما الدلالة على هذه النجابة وما زال أكثرهم يرسفون في قيود التبعية؟ ولو كانوا نجباء حقًّا لتجاوزوا ذلك إلى الإبداع وتوطين التقنية والإسهام في الحضارة الجديدة، كما كان الغربيون نجباء في مدرسة الحضارة الإسلامية. أن التعلم من الآخر أمر لا عيب فيه، فكل الحضارات تأخذ وتعطي، لكن المؤلم في الوضع العربي أن فترة التلمذة قد طالت حتى أوشكت أن تكون رسوبًا متكررًا في فصول الدراسة. بل لقد تحول التلاميذ إلى إجراء وعملاء وسماسرة لأساتذتهم الغربيين بدلًا من أن يستقلوا بأنفسهم ويختطوا لها مسارًا متميزًا بين الأمم.

وبعد الغزو الثقافي يتحدث المؤلف عن واقع الثقافة العربية في الخطة الشاملة، فيستعرض الحقول التسعة التي شملتها الاستبانة الثقافية لهذه الخطة، وهي: التراث والفنون والآداب والفكر العلمي واللغة ووسائل الإعلام والصحافة والقطاعات الضعيفة ثقافيًا ووسائل العمل الثقافي والتعاون الثقافي. ثم يستعرض الجوانب السلبية التي تتصل بكل جانب من هذ الجوانب. ولا شك أن المؤلف لم يستغرق تلك الجوانب السلبية ولكنه اختار منها ما رآه بارزًا، ومع ذلك فإن الاختيار كان أشبه ما يكون بالعشوائي في بعض هذه الحقول، إذ ليس من المعقول أن تنحصر الجوانب السلبية في الثقافة العربية فيما يتعلق باللغة العربية بقلة وجود معاجم للمصطلحات العلمية وعدم توافر مجامع لغوية في البلاد العربية. كما أنه ليس من المعقول أن تختصر الجوانب السلبية فيما يخص وسائل العمل الثقافي في محدودية الدورات الثقافية التي تعقد في جامعات الدول العربية ومعاهدها العليا.

ويلمُّ المؤلف بعد ذلك إلماما سريعًا بآراء الباحثين الذين دعاهم بالمختصين حول الواقع الثقافي للبلاد العربية، ويلاحظ على هذه الآراء السخرية من هذا الواقع والتشاؤم من المستقبل، ويستنتج الحازمي من ذلك وجود خلل ما في أسس هذه الثقافة، ما دام هؤلاء قد أجمعوا على ذلك.

ويختم المؤلف بحثه عن واقع الثقافة العربية بالحديث عن واقع هذه الثقافة في منطقة الخليج والجزيرة العربية.

وفي هذا الصدد يبدأ أيضًا باستعراض آراء بعض الباحثين كشاكر مصطفى ومحمد الرميحي وعبد العزيز الجلال، ويخلص من ذلك إلى القول بأن الواقع الثقافي لدول هذه المنطقة لا يعدو أن يكون "خطوطًا عريضة لحالة مجتمع في مرحلة تحرك وانفتاح"، وإن ما لاحظه الباحثون من سلبيات تشترك فيها هذه المنطقة مع بقية البلدان العربية الأخرى مع تفاوت في النسب والمقادير. ولا ينهي المؤلف بحثه دون الحديث عن

ثقافتنا بين الحداثة والأسلمة وهو هنا يعيدنا تقريبًا إلى ما قرره في بحثه عن التجديد في الأدب السعودي وينتهي إلى النتائج التي انتهى إليها هناك.

ويلفت النظر في هذا البحث الجدير بالقراءة أن المؤلف أهتم بسلبيات الثقافة العربية وهي كثيرة وما اجتزأه منها يمثل قدرًا ضئيلًا مما يواجه هذه الثقافة أو ينتج عنها، ولم يكد يبحث في ايجابيات هذه الثقافة، إذ مر عليها بثلاثة أسطر فقط عندما قال:"أما إيجابيات هذه الثقافة فلا تختلف في جوهرها عن سلبياتها، فالأمة العربية في وقتنا الراهن ممتلئة حتى التخمة بالعباقرة والفنانين والفلاسفة والمبدعين، ولكن الغرب يظل في معظم الأحوال هو مصدر الفن والفكر والإلهام"، والمتأمل في هذه النتيجة قد يعجب من هذا الوضع الذي تمتلئ فيه الأمة بالعباقرة من كل نوع، ومع ذلك تصاب بهذه الخيبة الثقافية والهزيمة النفسية والاتكاء على الأجنبي في كل شيء، ولله في خلقه شؤون!

منصور الحازمي في مواقف نقدية:

فن المقال ومفارقات الحياة[1]

أ.د. ميجان الرويلي

"لا فائدة. فمن الصعب إيقاظ الماضي أو إيقاف عجلة الزمن.. وتحت وطأة التغير تنتاب الناس أحيانًا رومانسية تحن إلى القديم البالي" (مواقف نقدية) "أصداء الماضي" ص:394.

لعل أحدًا – في عصرنا الحاضر – لم يكتب المقال كما يكتبه الدكتور منصور الحازمي، سواء كان ذلك في المقالات الصحفية أو في الدراسات الأكاديمية أو في الخواطر الذاتية والأفكار التأملية. فالحازمي قد مارس فن المقال في كل هذه الفضاءات ممارسة تجسد سمات المقال بكل دقة: طموحاته ومفارقاته وغاياته الآنية المكانية التي تقوم على "المناسبة" واتخاذ الموقف الزماني المكاني ولعل المقال بوصفه فنا من فنون الكتابة والتعبير كما مارسه الحازمي ومشاهير هذا الفن في العالم، يمزج في آن: أهمية الاتصال الجماهيري ونقل المعلومة الدقيقة وتوثيق المعرفة الأكاديمية المقننة، إضافة إلى الخاطرة الذاتية والنظرة الشخصية بل أن فن المقال عمومًا يقوم على امتزاج

---

(1) جريدة الرياض: 21 جمادى الأولى 1417هـ 3 أكتوبر 1996م، 28 جمادى الأولى 1417، 10 أكتوبر 1996، 5 جمادى الآخرة 1417، 17 أكتوبر.

الذاتي بالموضوعي وامتزاج الشخصي بالعام، إذ المقال لابد أن يعتني عناية فائقة بالتفاصيل الدقيقة لكنه يخلص منها إلى العمومية، ويبرز مثل هذا التداخل المتشعب من خلال التركيز على "الزمن" أي علاقة الماضي بالحاضر والمستقبل، وعلاقة الزمان بالمكان والهوية وإذا تعذر انصهار مثل هذه المفاهيم في بوتقة واحدة فإن المقال "وحدة" التعدد والاختلاف بل أن من يدقق النظر في ممارسة الحازمي المقالية ليجد أطروحته تتأرجح دائما بين الحنين إلى ماض مجيد وألم معاصر يعتري اللحظة الآنية أو المستقبلية، مع ما يشوب اللحظتين من غيره على الثقافة الوطنية وشحذ الهمم للنهوض بالثقافة والفكر وبناء مجد يوازي ما ابتناه الإسلاف ولئن بدا مثل هذا الموقف (التجميعي) شاقًا وعسيرًا فإنما لأن المقال النقدي ذاته يجسد مثل هذا "التأزم" فالمقال النقدي يعتمد كليًا على سمته "النقدية" فالنقد (كلمة ومفهومًا) ينطوي على حدة التمييز والعزل والاختلاف والتصنيف (سواء كان تصنيفا أخلاقيا بين الجيد والرديء أو عزل اليسار عن اليمين أو حتى تمييز "الموضوعي البريء" عما سواه) ولماذا كان النقد جوهريًا على هذه الصورة فلا بد أن يرتبط بالمقال ارتباطًا "نقديًا": أي أن "أزمة النقد" تسري إلى شكل وهيكل المقال نفسه ليصبح مقالًا أو "موقفًا" نقديًا..

ولكي نرى كيف صاغ الحازمي مقالاته وافرغ فيها آراءه وطموحاته فلعلنا نضع مقالات الحازمي ضمن فن المقال عمومًا، إذ إن فن المقال شأنه شأن غيره من فنون التعبير يقوم على سمات أساسية سنرصد أهمها كما جسدها نشاط الحازمي "المقالي" في العربية، ويحسن أن نشير منذ البداية إلى أننا سنركز على كتاب الحازمي "مواقف نقدية" الذي تضمن مقالات الحازمي وتأملاته الشخصية على مدى خمس سنوات تقريبًا(1983 – 1987م) وهذه المجموعة من المقالات تجسيد إذ تجمع الخاطرة التأملية إلى الرؤية الشخصية إلى المقال العلمي الأكاديمي إلى النادرة الهزلية الساخرة إلى المقال الغاضب والطرح التعليمي المدرسي ولئن لم يحظ "المقال" عند العرب

بالدراسة الفاحصة فلسفيًا ومعرفيًا فإنه كان محط الاهتمام عند الغربيين منذ بداية القرن الماضي، ولعل المفكر الهنغاري جورج لوكاتش هو أهم من أفاض في معالجته منذ عام 1910م أما في وقتنا الراهن فقد تناول المقال وسماته بالبحث والدراسة أهم ناقدين معاصرين هما جيفري هارتمان وادوارد سعيد..

وقد لخّص لنا هارتمان علاقات المقال الزمانية والمكانية وأثرها على القيود المؤسساتية (الرسمية) وعلى الانعتاق الحر، حين عالج قضية الزمن في المقال فهو يرى أن علاقة الماضي بالحاضر والمستقبل التي يجسدها المقال جوهريًا "تجعله حادًا وضروريًا معًا، وتجعله أكثر من (مجرد) آلية زمانية الانتماء، (فالمقال النقدي) دائمًا وفي الوقت نفسه زماني وغير زماني؛ إذ إنه يقف على (نقطة) تقاطع ما يدرك على أنه ماض يجب دفعه قدمًا مع مستقبل يجب إبقاؤه مفتوحًا، ويرى هارتمان أن تقاطع لحظات الزمان هذه لا تجسد وحسب بنية المقال، وإنما ينتقل تأثيرها أيضًا إلى تضاد القيد المؤسساتي مع ما يناقض المؤسسة وقيودها الرسمية، أي: مع نقيضها الانفتاح الحر، ويتولد التأثير هذا من علاقة المستقبل بمولد الرغبة، إذ (كما يقول هارتمان) "إن العنصر المستقبلي في مثالية لوكاتش، كما هي الحال في (مثالية) فراي، هو الرغبة، أو ما من شأنه أن يغذي التمني دون أن يتحقق الإشباع أن هذه الرغبة ما أن تصبح مؤسساتية، تولد التطير الخرافي وإذا بقيت حرة فإنها تفضي إلى السخرية اللامبالية أو العبثية" و"التطير الخرافي" هنا يأتي نتيجة النزعة الإثنية التطهيرية التي تحاول تنقية البيئة من التلوث والشوائب؛ لأن المؤسساتية لا يمكن أن تكون مالم تكن لها الحدود العازلة التي تحفظها منغلقة نقية، وهذه النزعة تظل نزعة أساسية جوهرية في بنية المثال وشكله، حتى حين يدعو المقال إلي نبذها لكن المفارقة الحادة تكمن أيضًا في خاصية المقال في توجهه نحو اللحظة المستقبلية، إذ إن هذه الوجهة لا بد أن تفتح اللحظة الراهنة وتفتح المؤسساتية نفسها. وبهذا فإن المستقبل سيهدد المؤسساتية في ذات بنية

المقال الذي يسعى إلى تطهير وتنقية فضائه المؤسساتي ولذلك فإن المقال النقدي لا بد أن يبوح أو يفرز هذه الأزمة ذاتها، ولئن كان تفاعل مثل هذه المفارقات عنصرًا جوهريًا في شكل المقال وبنيته فلا شك أن الأزمة النقدية المقالية ستنجم عن محاولة المقال تحويل الحرية الساخرة إلى مؤسساتية ملتزمة، وهو وضع لا يمكن أبدًا أن يتسم بغير المفارقة الحادة..

ولذلك يجمع دارسو المقال على أن أهم سماته تتمحور حول (المفارقة) التي تبني علاقة المكان والزمان بقضايا الكون والحياة، ليس فقط لأن مفردة (مقال) في اللاتينية تعني التجربة والمحاولة، وإنما أيضًا لأن المقال منذ أفلاطون إلى عصرنا هذا يدور حول العلاقة الساخرة بين جسامة الطموح الفكري وضآلة المقال بين محدودية الموقف وأبدية التطور والتسارع واتساع القضايا بين سمو الفكرة وتعاليها، ودونية المناسبة ومحليتها، وهي علاقة في نهاية المطاف تجسد ضآلة الفرد في علاقته بالحياة والكون، ومثل هذا الوضع يضفي على المقال سمة المفارقة القارة التي لا تفارقه أبدًا.

فالمقال عند لوكاتش وهارتمان وسعيد لا يقوم وحسب على المفارقة الأكيدة، بل لا بد أيضًا أن يدفع بالمفارقة إلى أقصى حدودها حتى تصل كمالها في صورة ما يسمى "سخرية القدر"..

ولئن كانت مفارقة الوجود الإنساني وغير الإنساني تكتمل في مقولة "كفى بالسلامة داء" فإن سمة المفارقة في المقال (على رأي لوكاتش) تبني علاقة نتائجه وغايته على العشوائية والتناقض الصارخ. أي أن نتائجه لا تأتي على قدر العزم، بل ليس هناك علاقة سببية بين ما يدعو إليه وبين النتائج التي ستؤول إليها قضايا الحياة، فالمقال يقوم على المناسبة والمناسبة تبقى أبدًا مستمرة لا تحدها سببية المقال ولا تتبنى نتائجه، ولهذا تظل طروحات المقال طروحات مرحلية زمانية تعتمد كليًا على ما يستطيع المقال أن يتنبأ به أو يجزم بعواقبه.. وإذا كان المقال يقوم جوهريًا على المفارقة

بكل ألوانها فإن آليته الإجرائية تملي مقاربة الوحدة الواحدة وتجزئة عناصرها، وبـذلك يكون المقال وسيلة التحليل والتحلل مما يقود إلى التشظي وتمايز الثنائيات الضدية، أي أن المقال لا بد أن يبني ثنائيات ضدية لكي يتموضع في صدعها الفاصـل، وإذا كانـت الحال كذلك فلا بـد أن يفـضي المقـال إلى انفتـاح القـضايا انفتاحًـا لا يقبـل الإغـلاق والانغلاق. إذ إن سـمة الانفتـاح هـذه تنبـع مـن كـون المقـال في جـوهره مبنيًـا عـلى "المناسبة" الزمانية المكانية التي تتجدد باستمرار والتي يتخذ من المقال أرضـية وسـببًا لمعالجة القضية، وبالتالي سببًا لوجوده النقدي التحليلي. وهكذا لا بد أيضًا أن يتفاعـل جوهر المقال مع آلياته ومقاربته المنهجية ليجسد باستمرار المفارقة التـي يقـوم عليهـا. فالمقال إذ يحاول فك الوحدة الواحدة وإقامة الثنائيات الضدية فإنما لكـي يبحـث عـن "نقص" في القضية التي يعالجها لكن إشارة المقال إلى هـذا الـنقص لا بـد أن تـنعكس على جوهر المقال نفسه ليـصبح المقـال إشـارة الـنقص ودلالتـه، خاصـة أن المقـال لا يستطيع أن يتجاوز هذه الإشارة، فلا هو يـسد الخلـل، ولا يـستطيع أن يكـون بـديلًا للقضية التي يناقشها، بل تبقى أطروحة المقال دائمًا وأبـدًا هاجـسًا يـزور كـل قـضية يتناولها بالتحليل والعرض، ليس غريبًا والحال كذلك أن يشف المقال باسـتمرار عـن شيء من الإحباط أو الألم، أو عن كل هذه المشاعر مجتمعة، وسبب هذا الوضـع يعـود إلى حقيقة جوهرية هي: أن المقال يقوم على المفارقة الحرجة بين "مـا كـان" في الزمـان والمكان وما "يجب أن يكون"، ثم أن هـذه المفارقـة نفـسها تعتمـد كليًـا عـلى الـنقص والغياب، وبهذا التوصيف يصبح المقال أقرب إلى "شعرية" أرسطو منه إلى أي نـشاط آخر..

والمقال بهذه السمة لا بد أن يكون النقيض التام للمعرفة "الوضعية" التـي تـؤمن بإمكانية كشف الحقائق المطلقة والقـضايا النهائيـة لـيس فقـط لأن المقـال يقـوم عـلى المفارقة السابقة، بل لأن المقال أيضًا يستبطن ضمن بنيته مثل هذه المفارقة ويسحبها إلى

شكله حتى تستشري في هيكله، ولهذا فإن مفارقة المقال القارة تجعله يعالج قضايا الكون والحياة من خلال تبنيه دورًا ثانويًا فقط؛ إذ يأتي المقال دائمًا بوصفه تعليقًا على حادثة أو عرضًا لكتاب أو قضية، مما يحتم على المقال أن يحتل مكانًا خارج الأطروحة، ويكون تابعًا له زمانيًا، وبذلك يبتعد عن مركز القضية مكتفيًا بدوره التنويري الثانوي، لكن المفارقة تتفاعل حتى يصبح الدور الثانوي نفسه مفارقة صارخة، أو سخرية القدر الكبرى، فإذا كانت طموحات المقال لا تقبل بأقل من نقد الحياة وقضايا الكون فإن ثانويته القارة تجعله ذاتيًا. فالمقال إذا تحدث عن القضايا الكبرى فإنه لا يلج إليه إلا من خلال غيره، وبما أنه تعليق على حادثة أو كتاب أو قضية مكتملة، فإنه يحرم على نفسه الاكتمال إذ هو ذاته "جزئية" تحاول رصد الكمال من خلال التركيز على "جزئية" ليست من القضية أو المناسبة" وإنما هي "نقص" يحاول المقال أن يشير إلى وجوده، ويتخذ هذه الإشارة مناسبة لكيانه، وصوته، ليس غريبًا إذن أن ينم صوت المقال عن نبرة حزينة وحشرجة قد تتحول إلى عبرة خانقة، إذ إن المقال لا بد أن يرصد النقص في قضية لم يكن هو سببها ولا هو علاجها، وإنما هو فقط إشارة إلى وجودها القار..

وهكذا، فإن المقال إذ يقوم على المناسبة، فإن المناسبة (الزمانية المكانية) نفسها تحول بينه وبين تحقيق غاياته الكبرى ومراميه، أي أن "الرغبة" تبقى معلقة أبدًا، واعتمادًا على سمته "الجزئية" وعلى كونه يدعو إلى غاية أبعد من حدوده الذاتية، فإن المقال يكتسب أولًا سمة المحدودية القارة، ويكتسب ثانيًا سمته الثانوية، لكن أهم نتائج مثل هذه السمات تجعل المقال يفقد الدعوة إلى ذاته على عكس أجناس الكتابات الأخرى كالرواية أو المسرحية أو الشعر، ولذلك فإن المقال يكتسب صفة الوعظ البيداغوجي إذ هو يبني أهميته على ضرورة إشارته إلى أهمية غيره، سواء كانت الفكرة

أو القضية التي اتخذها المقال مناسبة له، وقليل جدًا هم المقاليون الذين تقرأهم لفنية مقالاتهم وجمالها..

كما أن سمة محدودية المقال وثانويته تحول دائمًا بينه وبين تحقيقه طموحاته، التي تتمحور باستمرار حول نزعة المقال إلى تجاوز محدوديته الذاتية والفكاك من قيوده الجوهرية التي تفرضها طبيعة المقال وشكله، ولعل هذه المفارقة هي نفسها مفارقة الحياة على الأرض.

وإذا أضفنا اهتمام المقال "بالجزئية" والتفاصيل الدقيقة، وكونه هو نفسه جزئية محدودة، إذا أضفنا هذه السمات إلى ثانوية المقال التي تقوم على عرض الأعمال الأخرى والتعليق عليها، فإن المفارقة تتضاعف باستمرار، إذ يصبح من المحال رأب الصدع بين ما يسعى المقال إلى تحقيقه من جهة وبين ما يحققه فعلًا من جهة أخرى، وهذا التعارض نفسه يبوح بميتافيزيقا المقال: فهو إن عرض فكرة أو علق على قضية فإنه في حقيقة الأمر غير معني، بها وإنما يسعى إلى كشف فكرة متعالية تكون معيارًا له في إصدار أحكامه. وإذا تتبعنا ما يصدره المقال من أحكام فسنرى جسامة ما يسعى إلى الكشف عنه من جهة، لكنه من جهة أخرى يكتفي بالإشارة إلى غياب ما يكتشف. فالمقال لا يمكن بحال أن يكون بديلًا عما يتخذه مناسبة للتعليق، ولا هو يسد العيوب والثغرات التي يكشفها فيما يعلق عليه، بل يكتفي المقال بالإشارة والتلميح فقط ولا شك أن هذا القصور هو قصور ذاتي ناجم عن طبيعة المقال وشكله، أي أن المقال لا بد أن يبقى ثانويًا ومحدودًا، غير أن هذا القصور الذاتي هو مصدر قوة المقال وخصبه، إذ المقال يظل إرهاصًا لفكرة كبرى وحثًا على الاكتمال، وهذا الوضع وحده يمنح المقال سمته "النقدية"، وإذا أردنا أن نترجم هذه الخاصية إلى لغة هارتمان فإننا نستطيع القول: إن التفاعل المستمر بين المؤسساتية والانعتاق الحر يظل فاعلًا نشطًا يزج بالمقال النقدي في دوامة سمته النقدية ليبقى المقال متأزمًا أبدًا..

فكان يرى أن المقال إرهاص وتأسيس أولي لبناء "الجمالية الكبرى" ويـرى هـؤلاء النقاد جميعًا أن المقال "قصيدة فكرية" تطرح أسئلة الحياة والكون مـن خـلال التركيـز على القضايا اليومية المبتذلة..

مواقف الحازمي:

ولئن عرض نقاد المقال سماته هذه عرضًا أكاديميًا "نظريًا" فإن منصور الحازمي قد جسد هذه السمات تجسيدًا حسيًا تصويريًا في كتـاب "مواقـف نقديـة" بـدءًا بـالعنوان الذي ينم عن المكانية الموقفية، وانتهاءً بالمفارقة الكونية التي تجعل المقـال هـذه ليـست مقصورة على هذا الكتاب بالذات. بل يستطيع المرء أن يتتبعها في كـل كتـب الحـازمي ونشاطاته الفكريـة الاجتماعيـة منهـا والأكاديميـة. ولا غـرو فالمقـال "الرسـمي" أو "الـشكلي" هـو الـصيغة المتبعـة في الدراسـة الأكاديميـة والفلـسفية، غـير أن كتـاب "مواقف نقدية" جمع من سمات المقال وخصائصه مـا لا يحـوج المـرء إلى طـول تفكـير وتأمل، فالكتاب نفسه مجموعة مقالات قـسمها الحـازمي إلى أبـواب خمـسة هـي مـع الشعراء، ومع القصاص، ومع الباحثين والنقاد، ومناسبات، ثم أخـيرًا مـع الـضحك والحزن، وينطوي كل باب منها على مجموعة مقالات يشكل مجموعها ليس فقط كتاب "مواقف نقدية" بل يجعل الكتاب ككل مقالًا واحدًا يجسد بنية المقال وخصائصه.

ولعل بنية الكتاب من بداية باب "مع الشعراء" ثم انتقاله إلى القصاص والبـاحثين والنقاد والمناسبات إلى انتهائه مع الضحك والحزن، لا تجسد وحسب "تاريخية" المقـال واهتمامه بالتاريخ، بل أنها أيضًا بنية ترصد مفارقة المقال الأكيـدة. فالـسخرية الحزينـة التي ختم بها الحازمي كتابه تكاد تجسد فشل المقال في تحقيق طموحاته (الهـاء تعـود إلى الناقد وإلى المقال معًا). ولعل عنوان أول مقال تحت باب "مع الضحك والحزن يجـسد المفارقة الكونية التي يقوم عليها المقال. فعنوان مقال الحازمي الأول في هذا الباب هـو "في رثاء العالم" وعنوان آخر مقال في الباب نفسه هو "صالح للاستعمال لغايـة" وهـو

لا شك يسخر من رداءة الأدب الذي يجب أن يسم نفسه بميسم "السلع الاستهلاكية" ومحدودية الصلاحية، والمقال يرتكز كليًا على فشل الأدب فشلًا ذريعًا عرضه الحازمي بسخرية تثير الألم بقدر ما تثير الضحك. ولسوف نرى أهمية هذا الترتيب وهذه السخرية وعلاقتها بالمقال، كما سنرى أن "المقال شكلًا ومضمونًا، لا بد أن يصل إلى مثل هذه النتيجة وهذا الإحباط.

مع الشعراء:

يبدأ منصور الحازمي مقالات "مواقف نقدية" مع الشعراء، وكأنه بذلك يتبع التسلسل التاريخي حيث الشعر أول الممارسات الأدبية في الكون. غير أن الحازمي ليس معنيًّا بالبداية التاريخية العامة، وإنما بالبداية التاريخية المحلية الوطنية، فهو إذن معني بالوقفة التي توحد المكان بالزمان لكي تجسد الهوية والانتماء القومي. ففي هذه الوقفة يتحدث الحازمي عن "الغزاوي".. شاعر الملك، متخذًا منه مناسبة يدعو من خلالها إلى سد الثغرات في الأدب السعودي. يقول الحازمي: "ونحن ما زلنا نفتقر في دراسة أدبنا السعودي إلى نوع آخر من الموسوعات لا يكتفي بمجرد الترجمة وإيراد النموذج، بل يذهب إلى ما هو أبعد وأكثر جدوى على الباحث، وذلك بإيراد ثبت شامل بما كتب عن الأديب أو الشاعر" (ص16). ولا شك أن هذا الهاجس الوطني صاحب جميع مقالات الحازمي في هذا الباب وفي غيره، بل وفي كتبه الأخرى. والحازمي حين اتخذ من إعادة نشر ديوان المرحوم عبد الوهاب آشي مناسبة ليكتب عن أحد "نجوم نهضتنا الحديثة" (ص18)، فإنه يخلص إلى القول في الخاتمة: "وتكفينا هذه الكلمة العجلى تحية لذكراه، وتقديرًا لجهوده، ولعلها تحفز بعد ذلك بعض الدارسين للنبش في أعماله المتناثرة..." (ص26).

وهكذا، فالحازمي في كلماته العجلى يدعو باستمرار إلى الحفر والنبش لاستخراج ما دفن من آثار الرواد الأوائل، بل أن الحازمي نفسه قد حفر ونبش في غير هذا

الكتاب حين أسس لفن القصة الحديثة في المملكة العربية السعودية. وحتى في مواقفه النقدية هذه التي تتسم بالعجالة ومحدودية الطرح فإنه لم يترك النبش والحفر من أجل سد الثغرات ودفع تهمة القصور المحلي. فإن هو أشاد بالمرحوم إبراهيم هاشم فلالي وبالمرحوم احمد قنديل، فإنه أيضًا كشف لنا في علاّمة الجزيرة حمد الجاسر شاعرًا، ولعلها معلومة يجهلها الكثيرون. غير أن الحازمي رأى أن الجاسر إذ خسرناه شاعرًا، فإننا كسبناه عالمًا مدققًا. ولعل الجاسر كان نقطة التحول بين الرواد الشعراء وبين المعاصرين الذين يستنهضهم الحازمي ليرقوا إلى مستوى أسلافهم، فهو بعد كشفه الجاسر شاعرًا، يلتفت إلى "ظاهرة التكرار" في شعر أسامة عبد الرحمن وينتهي إلى الدور الذي تلعبه شركات النشر في اغتيال المواهب الجديدة.

ولئن كان لهذا التسلسل التاريخي من دلالة فإنها هي الإشادة بالرواد الأوائل والحنين إلى قوة شعرهم التي نفتقدها عند الجاسر أو الدكتور أسامة عبد الرحمن. وإذا شكر للجاسر ابتعاده عن الشعر لكي يثرينا بعلمه، فإن الحازمي يتبنى دور كاتب المقال التعليمي، فيوصي الدكتور عبد الرحمن بالتخفيف من حدة غضبه وانفعاله ليكون "شاعرًا حقًّا". وما نقد الحازمي لظاهرة التكرار في شعر أسامة عبد الرحمن إلا توطئة لآخر مقالات باب "مع الشعراء" حيث يعرض ديوان هيام حماد "لحن في أعماق البحر"، وهو مقال ينتهي بحدة الغضب الذي كان الحازمي قد أوصى أسامة عبد الرحمن بتركه. وسبب غضب الحليم هذا أن دار النشر التي طبعت الديوان إنما قتلت المواهب الشابة وما زالت طرية. يقول الحازمي بألم وسخرية دامية: "أن بعض دور النشر في بلادنا تصر على قتل مواهبنا الشابة، وهي لا تزال غضة بريئة في برعمها لم تتفتح، فإلى متى "يغتالونها" سامحهم الله؟ ونحن لا نزال نصفق لهذه الصفوف الطويلة من الكتاب والشعراء "المبدعين". ألا يكفينا مبدع حقيقي واحد في العام الواحد؟ أم أن ذلك قليل "؟! (ص 65).

كانت هذه السخرية الغاضبة في عام 1985م، ولا شك أن السؤال نفسه ما زال قائمًا إلى الآن، بل لعلنا نسأل الحازمي عن "تلك الصفوف الطويلة": أليست إشكالية الصفوف والمفارقة التي تستطيل بها الصفوف هي نفسها مفارقة المقال وإشكالية القارة؟ أليست هي إشكالية تشير إلى أسئلة الحياة الكبرى وقضايا الفكر في علاقتها بدور النشر واغتيال المواهب من أجل الكسب والمادة؟ ماذا يفعل المقال أمام آلية إنتاج "المقال" التي تجعل "التكرار" أهم من "الإبداع"؟ وفي مواجهة هذا الإحباط لابد أن يغوص المقال في أعماق التاريخ ليبني تاريخه الخاص، فالمسافة الزمانية و المكانية بين الغزاوي وهيام حماد هي نفسها مسافة تاريخية لا تجسد وحسب قوة السلف ووهن الخلف، وإنما تجسد تاريخية نسجها المقال ليؤكد المفارقة القاتلة التي تربط الحياة بالموت.

لئن ظن المرء أن الحازمي في هذا الباب يتبع تسلسلًا تاريخيًا زمانيًا، فلعلنا نشير هنا إلى حقيقة "اختلاط" الزمن، سواء كان اختلاطًا ناجمًا عن وعي أو عن صدفة جميلة. إذ إن زمن نشر المقالات مقارنة بموقعيتها ضمن الكتاب يجسد مفارقة الاختلاف بين الزمن العادي المألوف وبين التاريخية الذاتية الموقعية. فزمن نشر المقالات يقع بين الأعوام 1983 – 1987م. غير أن موقعيتها لا تتبع التسلسل الزمني، فمثلًا نجد أنها تبدأ مع الغزاوي في عام 1983، ليصل الزمن ذورته مع الجاسر في عام 1987، لكن المقالات تنتهي مع هيام حماد في عام 1985. لكن ترتيب المقالات المكاني الموقعي، على عكس التسلسل الزمني، جسد الترتيب والتتابع التاريخي، إذ هيام حماد مازالت من المواهب "الشابة". وبهذا الترتيب الموقعي نجد الترتيب التاريخي الحقيقي. ومع ذلك، ورغم التسلسل الطبيعي، إلا أن للتاريخ ضريبته، إذ التسلسل التاريخي نفسه، شكلًا ومضمونًا، يجسد آلية الزمن وتسلسل الوقت، خاصة "الحزن" الذي يرتبط بسقوط الكواكب. فلا فرق، في السقوط بين عبد الوهاب آشي من جهة، وبين سقوط هيام

حماد جهة أخرى. والحازمي نفسه، في المقامين، يشير إلى الحزن وإلى المسافة التاريخية حين يقول في تأبينه المرحوم آشي: "كلما هوى نجم من نجوم نهضتنا الحديثة، شعرنا بالحزن، وأحسسنا ببعد المسافة بين ما ابتدأنا به وما انتهينا عليه" (ص18). وهذه العبارة الحزينة وحدها تكاد تكون شعار مقالات الحازمي كلها. ففي خاتمة باب مع الشعراء، يكرر الحازمي المقولة نفسها وكأنها مزلاج يوصد به هذا الباب حالما تآمرت دور النشر "على قتل مواهبنا الشابة، ولا تزال غضة بريئة في براعمها لم تتفتح" (ص65). وهكذا فسقوط النجم ما زال مستمرًا، مما أثار الحازمي لكي يتساءل عن طول صفوف المبدعين، ويبحث عن مبدع واحد فقط "في العام". وبهذا يبقى الحزن والألم مصاحبًا لسقوط الشعر من بدايته الاسترجاعية، حتى سقوط المواهب الشابة. ولابد أن تتكرر المفارقة نفسها في مقالات الأبواب الأخرى، سواء كنا بصحبة القصاص أو الباحثين والنقاد، أو في مناسبة من المناسبات، أو كنا مع "الضحك والحزن".

وإذا كانت المفارقة محورًا يربط الحياة بالموت، فإننا لن نستغرب ما يصاحب هذا الارتباط من ألم وإحباط. فمقالات باب "مع الشعراء" تثير في القارئ ألمًا أحسه الحازمي وهو يعود إلى بدايات تاريخ النهضة الأدبية الوطنية، أحسه كثيرًا وصرح به مرارًا، إذ الحازمي في هذا الباب في حالة مد وجزر بين قوة الأوائل وضعف المعاصرين، مما أتاح له فرصة الممارسة المقالية على منوال كتاب المقال الكبار في العالم، حيث يدعو إلى شحذ الهمم وينبه إلى مواطن الخلل ويرسي على نهج الأوائل أنموذجًا يحتذى. والحازمي بهذا الدور يشابه تمامًا ماثيو اليوت ارنولد وتوماس ستيرنز اليوت في الموروث الإنجليزي. فإذا كتبا عن أهمية النقد عمومًا (وليس الأدبي فقط) فإنما كان وازعهما وازعًا واحدًا: النهوض بالشعر القومي المحلي. كما أنهما تبنيا المقال وسيلة الدعوة إلى الإصلاح. فكان دافعهما هو دافع الحازمي: أي تردي الشعر وانحطاطه مم

آلمها كما آلم الوضع المعاصر حساسية الحازمي. ولعلها طبيعة الشعر بالذات هي التي تدعو الحريصين في كل مكان وكل زمان إلى الذود عن حياضه، وإلى النهوض به من كبوته. ولعل السبب يعود إلى علاقة الشعر بالحياة ومسار تطورها منذ أفلاطون إلى اليوم، بل منذ فجر التاريخ حتى "نهايته".

غير أن "المقال" الذي يعالج ضعف الشعر يعجز أبدًا عن النهوض به، بل أن مجرد استخدام النثر وسيلة للنهوض بالشعر والتنبيه على ضعفه، هو نفسه استخدام يمضي بالشعر على مسار النثر. ولم يفلح آرنولد ولا أفلح من بعده إليوت، وكلاهما شاعر هجر الشعر ليبوح بضعفه نثرًا. ولم يشذ الحازمي عن حالهما، فهو نفسه شاعر رثى ضعف الشعر نثرًا. ليس مصادفة أن يفشل هؤلاء العمالقة: فمفارقة المقال لا بد أن تستشري في كل ما يتطرق المقال إليه. ولو لم يكن الشعر المعاصر ضعيفًا لما كتب الحازمي عن ضعفه، ولو كان هناك أمل في إصلاحه لما تتابعت شكاوي الحازمي واشتد ألمه وكل قلمه! ولعل اللافت للنظر في هذا الباب أن الحازمي بدأ يبني نبرته الحزينة شيئًا فشيئًا. فمع الأوائل كانت الحال حال فخر واعتزاز، ثم بدت هذه العاطفة تخبو تدريجيًا حتى وصل الحال به إلى السخرية الحانقة مع هيام حماد وتآمر دور النشر على اغتيال المواهب النامية. وهكذا جاءت مقالات هذا الباب تجسيدا لشكل المقال وبنيته: المقدمة، ثم صلب الموضع، ثم الخاتمة. وهي بنية تشبه البنية التاريخية: فجر التاريخ والتطور ثم النهاية، ولا بد أن يكون هنالك شاعر يسمو رثاؤه إلى هول كارثة النهاية: بل أنه مع نهاية المقال التاريخي ونهاية التاريخ - كما سنرى - لن يكون هنالك شاعر أبدًا يرثي الأرض ونهايتها. ولا شك أن مثل هذه المفارقة لا تجسد وحسب بنية المقال الواحد، وإنما هي مفارقة تنتظم الكتاب ككل، كما أنها بنية لا بد أن تتكرر لا في المقال الواحد وحسب وإنما في الكتاب ككل.

مع القصاص:

وما أن يضعنا الحازمي بصحبة القصاص حتى يثير أمامنا قضايا الحياة بأكملها: أجلها قضية تلاقح الحضارات وأقلها "حمير الحكيم" و "خنازير أورويل" وعلى هذا الخط الرابط فإننا لسنا فقط في مد وجزر بين قضايا الحضارة وأحقر الحيوانات، وإنما نحن أيضًا أمام قضايا نظرية معقدة مثل قضية الفرق بين النظرية والتطبيق، وأهمية الأسطورة، والمذاهب الأيديولوجية النقدية وغيرها، بعضها النظري وبعضها التطبيقي. لكن أهمها المذهب التاريخي في الرواية (أي: العودة إلى الماضي). ولئن اتسمت مقالات هذا الباب بالصبغة الأكاديمية واندرجت تحت "المقال الرسمي" لا المقال النقدي الذي رأيناه "مع الشعراء" فإن الحازمي هنا يجسد خصائص المقال الرسمي بمنحاه الموضوعي، وصياغة المعلومة الدقيقة، وعرض خلاصاته المنهجية. وإذا كان المقال الرسمي بهذه الخصائص يضفي على صاحبه هالة من سعة الاطلاع والمعرفة، فإن الحازمي يبدو حريصًا على جعل قارئه مشاركًا لا مجرد متلقٍّ سلبي. فالحازمي في عرضه قضايا هذا الباب ملتزم بعمومية المقال الصحفي، لكنه أيضًا حريص لا يتنازل عن دقة المعلومة والمعرفة. وهذا ما يدعم سمة "الحميمية" التي أشعرنا بها في باب "مع الشعراء". تلك الحميمية التي نفذ إليها من خلال تركيزه على الشعراء أنفسهم ووضعهم ضمن بيئة مكانية زمانية نفذ من خلالها إلى الهاجس الوطني، كما وجد أن الفارق بين الشعراء الرواد وبين الشعراء المعاصرين فارق مؤلم جدًّا.

ومن خصائص المقال الرسمي أنه مقال ذو سمة تعليمية بيداغوجية قلما صرح بها الحازمي في غير هذا الباب، إذ نجد هذه السمة في الأبواب الأخرى مغلفة بسياج من السخرية التي تشف عن ألم يصل حد الحنق أحيانًا. بل إن هذه السخرية المبكية تتجلى في أنصع صورها في الباب الخامس "مع الضحك والحزن". أما مقالات الباب الثالث

"مع الباحثين والنقاد" والباب الرابع "مناسبات" فتركز على الإنتاج المحلي في علاقته بالمحيط العربي. لكن الحازمي، حتى هنا، لم يفارقه الهاجس الوطني ولا تركه إحساسه بالألم الذي أحسه مع الشعراء. ولعل هذا الهاجس جزء من عنايته بالتاريخ نفسه. فإذا كان الشعر تاريخيًا على قدر كبير من القوة والريادة، ثم تدنى وأنهار مع الزمن، فإن الوضع مع الرواية التاريخية لا يختلف تاريخيًا. بل لعل الرواية التاريخية هي البوتقة التي ينصهر فيها شتات الماضي والهاجس القومي. فالحازمي يرى أن هذه الرواية: "هي التعبير الفني للإحساس بالتاريخ وتطوره وإمكانية التغيير، وهي القالب الأدبي الذي انصب فيه الشعور الوطني، والحاجة إلى إحياء فترات من الماضي يتعرف من خلالها على الأمجاد، كما تدرس فيها أسباب التأخر والضعف والانحلال" (ص:79). ولعل هذه المقولة تجسد حرفيًا التزام الحازمي العلمي والعاطفي، كما أن التاريخ نفسه لن يبخل، أبدًا، ببعض الأمثلة التي ستجعل المفارقة بين مجد الماضي ووهن الحاضر تتفاعل بشكل مؤلم. إذ في المقال الذي يلي إصرار الحازمي على القاعدة التاريخية، يخلص الحازمي نفسه وفي الخاتمة إلى القول: "ولكن الحوادث قد أثبتت أن العرب لا يزالون يحلمون وينتظرون. وقد يطول بهم الحلم والانتظار" (ص87). وهذه العبارة تغلق مقال "الرحلة في الزمن الغابر"! هل هو اليأس أم البأس الذي جعل التعرف عن الأمجاد يجاور أسباب الضعف والتأخر والانحلال؟ أم أن التاريخ يمضي من الأفضل إلى الأسوأ؟ لن نتتبع هنا مثل هذه المفارقات، بل -وتوفيرًا للوقت والمساحة- سنكتفي بالإشارة والعرض الموجز خلال هذه الأبواب لكي نركز على الباب الأخير. وحسبنا أن نقول هنا أن مواضيع المقالات مهما تشعبت، فإنها دومًا تصب في قالب المقال بأشكاله المختلفة ليظل تجسيدًا حيًا للإحباط وللمفارقة التي تبنيه.

مع الباحثين والنقاد

لا غرو إذن أن يستهل الحازمي مقالات هذا الباب بالرد على مزاعم جون لافين في كتابه "العقل العربي" حيث يذود الحازمي عن حمى العروبة ولغتها. فالعربي عند الحازمي أثرى الحضارة العالمية تحت راية الإسلام، والعربية كانت وما زالت "منذ البداية الأداة الفعالة للتعبير العلمي الدقيق" ثم يخلص الحازمي غاضبًا بالإشارة إليها، وهي قدرة العربية اليوم على استعادة مجدها القديم لتسهم كما أسهمت دائمًا "في بناء الحضارة الإنسانية الحديثة بكل ما تملكه من تراث أصيل ومبادئ سامية وقيم روحية أخلاقية، لا يعرفها "لافين" ومن شاكله من الصهاينة والمتصهينين من العرب" (ص193).

ومن يعرف الحازمي أو قرأ هذه المقالات لا يعهده غاضبًا كما هي حاله هنا، ولا يعرفه خطيبًا يرسل مثل هذه العبارات الخطابية العاطفية الملتهبة، بل يعرفه هادئ النقاش عقلاني الحجج، حتى حين يلف خصامه وحجاجه بالمجاز والسخرية. لكنه تبنى هنا ما كان قد نصح أسامة عبد الرحمن باجتنابه. ولعل المفارقة تكمن في أن لافين اتهم العقل العربي بالخطابة والعاطفية وقلة الزاد من الروية والتعقل. ولئن ناقش الحازمي دعوى لافين بهدوء علمي، فإنه أتى في الخاتمة ما كان يجب أن يحجم عنه. غير أن هذه المفارقة ليست أهم ما في المقال، بل أن سخرية القدر جاءت على غير ما ينزع إليه الحازمي، إذ جاءت نتائج الدفاع عن العربي ولغته لا تتناسب أبدًا مع طرح الحازمي وطموحاته، بل لعله لم يحسب لها أي حساب. وهذه الحقيقة هي ما أشار إليها دارسو المقال حين قالوا إن نتائج المقال عشوائية لا تربطها بالطرح أسباب منطقية أو معقولة. فإذا هو ذاد عن حوض العروبة والعربية في هذا المقال، فإن ثلاثة عشر عامًا فقط كانت كفيلة بأن تثلم أنصاله وتحوّل انتفاضته سكونًا ودفاعه استسلامًا ساخرًا تجسد ناطقًا في قصيدته الأخيرة "شلوم يا عرب".

وإذا تعرض الحازمي في مقالات هذا الباب إلى علاقة الأدب بالحياة، وعلاقة الأدب العربي بالأدب الغربي فإنها ليؤكد قضية العروبة نفسها، أي قضية الأصالة في الإنسان وفي أدب الإنسان. إلا أن الأصالة عنده تتوافق تمامًا مع قدرة العربي المسلم وقدرة العربية على بناء الحضارة. يقول الحازمي مختتمًا مقال (كلمة أخرى في "المصطلح"): "وأخيرًا، فإننا نبحث دائمًا عن "الأصالة" وهي ليست في تقديري سوى القدرة على صنع الحضارة.وإذا استطعنا أن نصنع الحضارة صنعنا كل ما يتبعها ويدور في فلكها. ومنها الأدب" (ص:216). ليس غريبًا أن يصل الحازمي إلى هذه الرؤية من خلال معالجته مادة يومية شائعة، هي انتشار معاجم المصطلحات النقدية. وليس غريبًا أن يكون المبتذل اليومي أساسًا للصعود إلى الهاجس الأكبر: الحضارة الإنسانية بأشكالها المختلفة فالمقال عمومًا يتبع هذه البنية ليؤكد ثبات المبتذل اليومي أساسًا للصعود إلى الهاجس الأكبر: الحضارة الإنسانية بأشكالها المختلفة فالمقال عمومًا يتبع هذه البنية ليؤكد ثبات المبتذل اليومي وتلاشي الهاجس الأكبر. لقد ثبت معجم (الحاني) ومعجم (مجدي وهبة)، وهما الكتابان اللذان اتخذهما الحازمي مناسبة لتأصيل هاجسه الأكبر، لكن الأصالة وصنع الحضارة تلاشيا أمام فيض المعاجم والأدلة الأدبية النقدية.

مناسبات

لن تتوقف المفارقة عن العمل في أي من مقالات الحازمي، بل أنها تتكرر أيضًا في باب "مناسبات" ولعل الحازمي نفسه على وعي بهذه المفارقة، بل أنه وصفها أكثر من مرة وصفًا دقيقًا. ففي باب "مناسبات" يتصل الهاجس الوطني بالهاجس الثقافي والحضاري، وما أن عرض الحازمي للثقافة المحلية في مقال عنوانه غاية في الدلالة "خريطتنا الثقافية" حتى اختتمه بقوله: "أكاد أجزم أن ما آل إليه العرب من ضعف وتشرذم في العصر الحديث إنما كان سببه الرئيسي فشلهم في تحقيق الحد الأدنى من

الوحدة الثقافية. لقد نسيوا جبهة مهمة وراء ظهورهم تسلل منها الأعداء. نسيوا أن الثقافة هي خطهم الأول في النضال" (ص290) لكن التشرذم مازال قائمًا، ولم يعد الأعداء بحاجة إلى التسلل. ولئن دعا الحازمي في هذا المقال إلى العناية بالثقافة، فإنه وقف الوقفة نفسها في مقال "الفنون النثرية والتنمية الثقافية". وهنا يبوح الحازمي بحقيقة مرة، هي أننا لم نصل بعد إلى مرحلة حضارية تبيح لنا تنمية الثقافة. يقول الحازمي في خاتمة المقال: "ونحن لا نزال نشكو من قلة المعلومات وصعوبة الحصول عليها وتداولها. وهذه من فضائل الحضارة الجديدة التي لم نتعلمها بعد، بل هي من أهم أسرار تفوقها" (ص:315).

ثم يمضي الحازمي ليخبرنا أن هذه الحسرة التي تنتاب ثقافتنا العربية ليست أسوأ ما في الأمر، بل أن مثل هذا الوضع البائس واليائس أفضل بكثير من النظرة المتشائمة، التي يصفها الحازمي بكلمات تكاد تقتل مشروعه وتبرز عبثية المحاولة الجادة. فإذا كانت الحال السابقة صعبة ومحبطة، وفضيلة حضارية لم نتعلمها بعد، فإن الأسوأ منها هو ما يصفه الحازمي بقوله: "وإذا كنا متشائمين سنقول إن ركامًا هائلًا من توصيات الأساتذة والمفكرين والغيورين قد ذهبت منذ أكثر من قرن من الزمان أدراج الرياح، أو تراكمت عليها الأتربة في رفوف المكتبات وأقبية المستودعات. ولكننا في هذه المرحلة التاريخية التي غلب عليها اليأس لا بد أن نتفاءل لكي نعيش، فلا بأس من قراءة توصيات أجدادنا مرة أخرى" (ص315). ومن يمعن النظر في هذه الصورة القاتمة لابد أن يرى أن التفاؤل هو اليأس نفسه، إذ ليس علينا أن "ننفذ" توصيات أجدادنا، وإنما علينا أن نقرأها مرة أخرى. ولئن ألمح الحازمي إلى مقولة "لا يأس مع الحياة فإن مقاله يقول بل إن اليأس وازع حياتنا". لقد جسد الحازمي مفارقة المقال بكل دقة حين جعل اليأس مبعثًا للتفاؤل الذي يربط اليأس بالحياة، فهو يرى أن هيمنة اليأس على مرحلتنا التاريخية هذه تقتضي منا توظيفه، أي "لا بد أن نتفاءل لكي

نعيش"، وهي بنية لغوية نحوية استخدمها الحازمي – كما سنرى – حين "رثى" نهاية التاريخ ونهاية العالم. أليس مثل هذا الوضع هو "شر البلية"؟ أي ذلك النوع من الضحك الذي خصه الحازمي بباب كامل من المقالات، رثى في أولها نهاية العالم ورأى في آخرها أن الأدب تدنى دون الحضيض.

باب الحزن والضحك

"نعم لقد تغير الكثير الكثير من مظاهر الحياة المادية، وتغيرت بعض الأفكار، ولكننا احتفظنا، مع ذلك بالراسخ الممتد من رذائلنا القديمة، وفقدنا بعض ما نفخر به من طباع... حتى لقد امتدت المسافة وطال الطريق فإلى أين؟... ومن الأشياء ما لا يمكن استعادته حتى لو أردت" (مواقف نقدية، "مع الضحك والحزن"، ص: 414 – 415).

لم تتفاعل مفارقة المقال كما توقدت في هذا الباب، فالحازمي يستهله بمقال عنوانه ومضمونه يجسدان الألم والهول والفاجعة بسخرية مرعبة. فالمقال يحمل عنوان "رثاء العالم" إذ شارك الحازمي فيه الكثيرين من مثقفي العالم المخاوف التي تثيرها الأسلحة النووية وقدرتها التدميرية. وهذا الهاجس ساد الكون بأسره في السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين الميلادي. لكن الحازمي وسم مقاله بميسم عربي، فيه من الطرافة والسخرية ما يعادل الجد، ولعلها "سخرية القدر".

يقول الحازمي في بداية "رثاء العالم": "لن يجد العالم من يرثيه عندما يتحطم بأسلحة العملاقين المتناطحين. سيفنى البشر –كما يقولون – إلا حفنة قليلة من البدائيين في الأدغال والكهوف" (381). ولئن بدا الحازمي محتجًا على خلو الكون من شاعر مهمته الرثاء بعد دمار الكون وفناء الحياة ما عدا قلة من البدائيين، فإنه يعود مباشرة في نهاية الجملة نفسها ليبشر ثلة البدائيين القليلة بدمار أكيد، إذ: "سرعان ما يصيبهم التلف والهلاك". ثم يضيف معلومة مهمة تجعل احتجاجه على غياب الرثاء

تفاهة عبثية. يقول الحازمي: "ويقولون إن الأرض لن تكون صالحة لنمو حياة جديدة إلا بعد مليون عام على الأقل"، وبعد هذا الوصف القاتم، يضيف الحازمي صورة الكون المرعبة بعد الدمار. "وفي هذه الأثناء سيخيم صمت ثقيل على العالم، صمت الكآبة والسكون والموت. وتعيش الأرض مأتمها الطويل الحزين"(381) لقد اختنق "الصوت" وساد الصمت، فلابد إذن أن يخلو الكون من صوت الشاعر ولا بد أن تغيب مشاعر الألم والحزن.

ولا يصور اليأس في أجلى صوره مثل صمت الكآبة والسكون والموت، وإذا سبق للحازمي أن جعل اليأس وازعًا للحياة فإن جملته الأخيرة مبنية على مفردة الحياة "تعيش" حين يقول: "وتعيش الأرض مأتمها الطويل الحزين". وإذا تحدث الحازمي عن الكارثة والصمت والكآبة، فإن هاجسه مبني على خلو الكون من صوت الشاعر الذي أفرد له الحازمي بابًا استهل به كتاب "مواقف نقدية". ولئن كان هاجس الحازمي "مع الشعراء" هو البحث عن شاعر متميز، فإنه مع نهاية الكون ما زال يبحث عن شاعر يرقى رثاؤه إلى هول الكارثة التي لم تقع بعد، عن شاعر يعيد الصوت أو الصدى إلى صمت الكآبة والسكون والموت، فمن سيضطلع بهذه المهمة الشاقة، ومن سيرثي نهاية الكون والتاريخ؟ ويمسح الحازمي مواضيع الرثاء عند الشعراء عبر التاريخ فلم يجد شاعرًا واحدًا رثى العالم، فالشعراء رثوا الأفراد والمدن والدول، لكنهم دائمًا يسبغون على "الأموات" صفات الأحياء. ومما يزيد المفارقة حدة أن الشعراء، رغم خيالهم الجامح "لم يجربوا رثاء الأرض، كوكبهم الزمردي الأخضر المتألق السابح في ملكوت السماء". ليس الغريب خلو الكون الحي من شاعر رثى نهاية الكون، بل أن المعجزة ستتحقق لو أن شاعرًا قد رثى هذه النهاية فعلًا. فالسؤال هنا: كيف يرثي الحازمي نهاية التاريخ قبل نهاية التاريخ؟ أي كيف ولماذا يستطيع المرء أن يأتي قبل نهاية الكون ليرثي الكون بعد نهايته؟ أو كيف يستطيع هذا الإنسان أن يأتي

متأخرًا قليلًا عن نهاية الكون الذي شهد عليه لكنه سلم من نهايته؟ هل يستطيع شاعر أن يرثي كوكبه الزمردي قبل أن يعيش التجربة ويكون شاهدًا عليها؟ ليس مستغربًا خلو التاريخ من شاعر رثى نهاية الأرض؛ لأن الأرض لم تمر – بعد – بتجربة نهاية التاريخ، ولو أنها مرّت لما كان هنالك شاعر من شأنه أن يقف خارج التاريخ ليرثي التاريخ أو الأرض. إن رثاء الأرض محال على الشعراء أبدًا، فمن سيرثيها قبل نهايتها؟ لا يمكن أن يرقى "فن" إلى هذا العلو الشاهق سوى "المقال" وكل الذين رثوا الأرض أو التاريخ كانوا من كتاب المقال النثري سواء كان الراثي فيلسوفًا مثل هيجل في رثائه نهاية التاريخ، أو كان سياسيًّا مفعمًا بحب الحياة والليبرالية الأمريكية مثل فوكوياما. فنهاية الأرض محرمة على لسان الشاعر، ولئن كان هنالك شاعر رثى أنموذجًا مصغرًا من النهايات (أي الأندلس)، فإن الحازمي لن يفشل في رصد التجربة الشعرية والإحالة إليها مقتبسًا قول ذلك الشاعر حيث يقول:

هي الأمور كما شاهدتها دول   من سره زمن ساءته أزمان

ومن يمعن النظر في هذا البيت لا شك يرى الشاعر رائيًا خارج الزمن (وخارج أحداث الأندلس)، فسره زمن وساءته أزمان. غير أنه يخبرنا أن الأمور "دول" لا تستغرق مليون عام. فهنا مد وجزر بين الحياة والموت، وهي سنة الكون التي جربها الشاعر وشهد عليها. فالشاعر يشهد فقط على ما ساءه وعلى ما سره، خاصة أنه ليس جزءًا من نهاية ممن يصفهم ويصف نهايتهم، أي أن الشاعر ليس ممن "قضوا فكأن القوم ما كانوا". ولذلك نقول إن الشهادة على النهاية الكونية محالة على البشر، لأنها تجربة وحيدة لا تخضع لقانون التكرار، وبذلك لا تقوم على قانون الاختلاف والتميز: إنها حالة فريدة لا اختلاف فيها ولا مشابهة، ولذلك لن يدركها أحد إلا على المجاز والهول والرعب، أي من باب البلاغة والخطابة. ومن هنا نكاد نجزم أيضًا أن الشاعر – رغم قدرته المجازية وبلاغته – لا يستطيع أبدًا وصف نهاية الكون ما لم يكن شاهدًا

عليها، خاصة أن الشاعر، على عكس الكثير من البشر، يظل مفعمًا بالحياة وخصائصها حتى في رثائه. ليست مصادفة إذن أن يعجب الحازمي من نماذج الشعراء الذين مارسوا الرثاء، إذ هم "يمدحون الأموات بفضائل الأحياء، ويتحسرون على اندثار العمران في المدن والقرى، ويندبون انحسار الدول وانقراضها، غير أنهم لم يشهدوا قط تحطم العالم، وإن سمعوا ببعض النماذج المصغرة.." (381).

قد لا يكون، إذن، من باب المصادفة إلا يحمل شاعر الحازمي الذي رثى الأندلس من الكنى والألقاب غير ما يدل على الحياة والبقاء: أليس هو "أبو البقاء الرندي"؟ أليست مفارقة حادة أن يرثي شاعر فناء الأندلس لا يحمل من الكنى والألقاب سوى "أبو البقاء"، ثم يستشهد به الحازمي حالما يرثي العالم وفناءه؟ وإذا كانت المفارقة الحياة في الرثاء إلى أطروحة المقال، فالحازمي إذا أشار إلى شعراء المدن اليباب (مثل إليوت وعبد الصبور ودرويش)، فإنه لم يجد بدًّا من ختم مقاله بالتنبيه إلى محاولة هؤلاء الشعراء المعاصرين "إعادة التوازن إلى إنسان هذا الزمان، بعد أن ضل الطريق وفقد صوابه" (384).. بل لعل ارتباط بالشعراء بالحياة، حتى بعد نهاية التاريخ، هو الذي جعل الحازمي يضع مقال "قلوب الشعراء" بعد مقال "رثاء العالم" مباشرة، حتى لو لم يكن على وعي بالمفارقة التي تتجسد في هذا التسلسل الموقعي.

كما ليس غريبًا أيضًا أن يكون هناك مقال، بعد نهاية التاريخ، عنوانه "دخول التاريخ" تحدث فيه الحازمي عن "نهاية التاريخ" بسخرية رمزية واضحة..فالتاريخ في هذا المقال اعتزل العمل واستقر في الربع الخالي بعد أن ضاق بالبشر وطعن في السن.. فهو في شيخوخته يبتغي الراحة كي يكتب مذكراته ويتفرغ للعبادة.. غير أن الباحثين عن الأمجاد العظيمة، شأنهم شأن الشعراء الباحثين عن الحياة، أوقظوا التاريخ من غفوته ليسألوا عن "التراث.. التراث"، فأزعجوا الشيخ الهرم..ولهذا اضطر التاريخ الهزيل أن يلقي بالجمع درسه الأخير، ثم يمضي إلى حال سبيله.. يقول الحازمي معلقًا

على حال التاريخ هذه: "واختفى التاريخ، وما زال الناس يتزاحمون على بابه.. يحدّقون في الرمال..يستنطقون الخرائب، ويصيحون: التراث - التراث" (401).

ولئن لفت الحازمي هؤلاء السائلين عن التراث في معمعة لاسم المعرفة "الناس" فإن آلة التعريف أضافت نكرة إلى نكرة.. غير أن البحث لن يحوجنا إلى سبر "الناس" لكي نعرف من هم السائلون عن "التراث".. فإنا أخذنا بالحسبان نهاية العلم والتاريخ، وخلو الكون من شاعر يرثي مثل هذه النهايات، فإننا عندها سنعلم أن التاريخ بخير، وأن الأرض بخير، وأن الشاعر لن يستطيع أن يرثي الأحياء، إنما يضفي على الأموات صفة الحياة والأحياء.. فهل نستغرب إذن أن أحيا الحازمي التراث حين رجع إلى بدايات النهضة الشعرية في المملكة، وبدايات القصة القصيرة، والرواية التاريخية، وأهمية التراث والدعوة إلى النهوض بالثقافة والفكر؟ لا شك أبدًا أن الحازمي في هذه الصورة الرمزية عن التاريخ الهرم، كان يسخر من دعوة البعض إلى العناية بالتراث، وهي دعوة قد تكون ساذجة في أحيان كثيرة، لكن للسخرية اقتصادها الخاص.. فالسخرية جزء من المقال عمومًا، سواء كانت سخرية هزلية أو سخرية جادة، ولهذا لابد أن تتسلل بنية السخرية نفسها إلى المقال الذي يوظفها، ولا شك أن الحازمي قد وضع نفسه طوعًا ضمن بنية المفارقة الساخرة نفسها: ألم يصرخ الحازمي ملء فيه: "التراث..التراث" في أكثر من مقام ومقال! هذا هو الرثاء المألوف وإحياء التاريخ ومولد الرغبة التي لا تصل حدَّ الإشباع لكي تكون دائمًا دافعًا للحياة.. فالرثاء جزء من الذاكرة الشخصية والجمعية، والذاكرة تحتفظ أبدًا بمفهوم "الآخر" الذي يمدها بهاجس الحياة.

❖ أوراق مبعثرة وذكريات

جامعة الملك سعود
الرياض
كلية الآداب

بسم الله الرحمن الرحيم

الرقم ــــــــــ
التاريخ 14 / 6 / 1380 هـ
17 / 12 / 1960 م
المشفوعات ــــــــ

الأخ العزيز السيد منصور الحازمي :

[illegible]

مصطفى السقا

[illegible]

القاهرة في [illegible] ١٩٦[illegible]

الأخ العزيز الدكتور منصور الحازمي

سلام الله عليكم ورحمته وبركاته

[illegible]

[illegible]

[illegible] (ما [illegible] إذا أردت الدقة) [illegible]

[illegible]

[illegible]

تحية طيبة [illegible]

المخلص

[illegible]

شكري عياد

بسم الله الرحمن الرحيم

[illegible]

السيد الأستاذ الدكتور منصور الحازمي

تحية طيبة

[illegible]

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

شوقي ضيف

INDIANA UNIVERSITY

٢٧ / ٥ / ٦٣

أخي الكريم [illegible]

تحيات واشواق،

[illegible]

INDIANA UNIVERSITY
[illegible]
BLOOMINGTON, INDIANA [illegible]

DEPARTMENT OF [illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]

تستطيع أن تبدأ بدراستك في الفصل القادم. أما
[illegible] فالظاهر أن الموافقات قد تستغرق
زمناً أطول -

على كل حال [illegible] أكتب إليك قبل هذا [illegible]
[illegible] إعادة [illegible] إلى [illegible]
[illegible] - آمل أن أسمع منك قريباً،
[illegible] هذه [illegible]
من [illegible]
[illegible] وتقديري [illegible]
[illegible]

مع خالص الود وأطيب التمنيات [illegible]

[illegible]
صالح [illegible]

عبد السلام المسدي
ص.ب ٣٥ أريانة
٢٠٨٠ تونس

الهاتف [illegible]

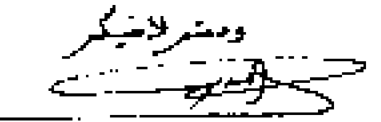
تونس في ٢٥ أكتوبر ١٩٩١

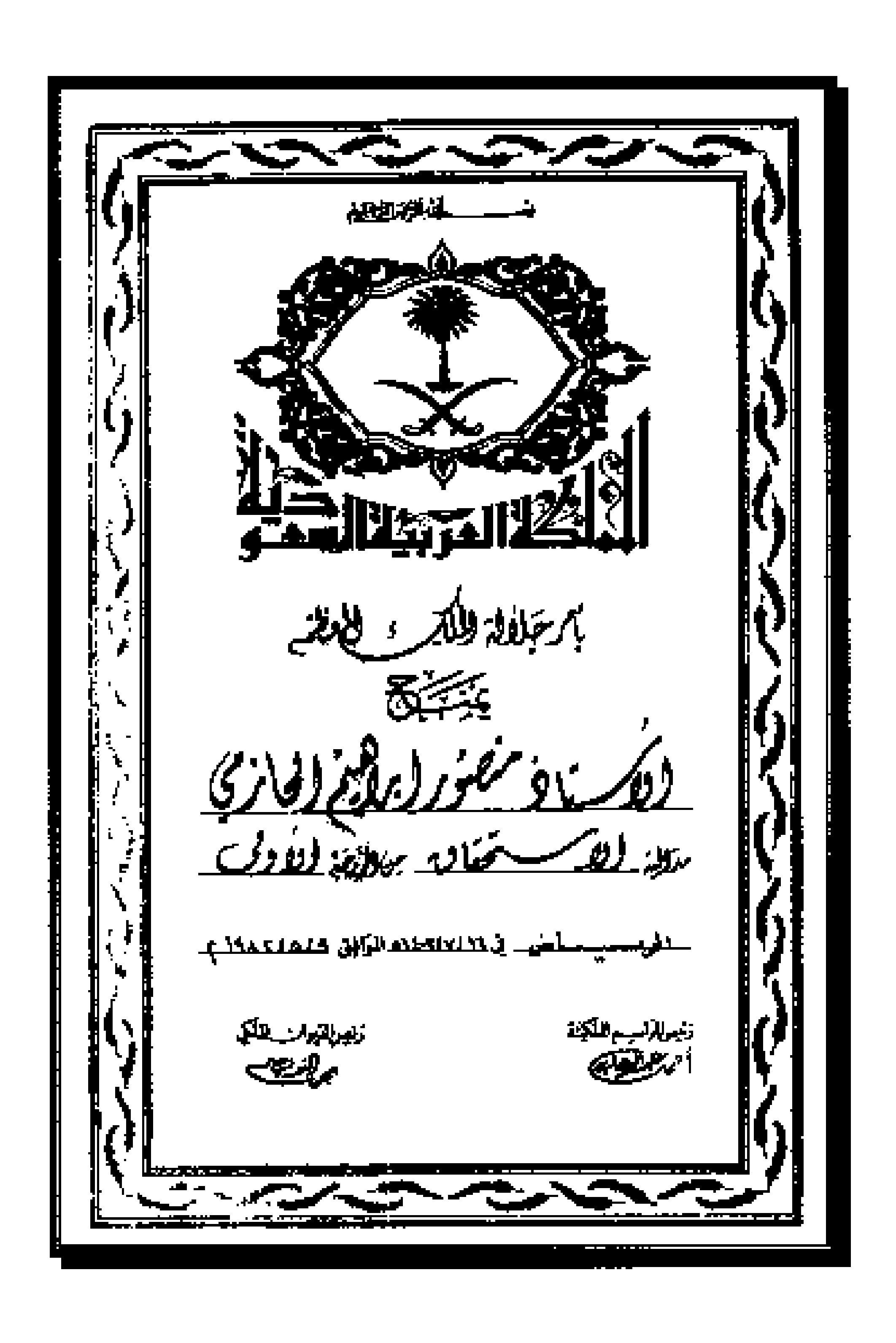
الحمد لله وحده

الأخ العزيز الكريم الدكتور منصور الحازمي

تحية تقدير أجل ومحبة خالصة
وبعد فقد تجشمت أيما عسير بإقامتي بينكم في المملكة وإنني لممتن لله ولكم بما حظيت به من توطيد أواصر الأخوة مع نخبة من خيرة أبناء المملكة علمًا وأخلاقًا ورجاحة رأي، ولئن مرت الأيام على عجل فإن ما علق معي من تحقيق مرايا ربما استشرفته من موقع مباشر من واقع النهضة الموفقة في جامعاتكم [illegible] أولا و[illegible] بعد أن اكون صغيرا أمينا انطق في وطني الصغير تونس بما أكنه لوطني الكبير، والحديث [illegible] في مثل ما وجدت عليه جامعتنا التونسية بعد [illegible] استمد أربع سنوات من تطلع لاستكشاف شؤون المملكة ومعرفة حقائق الواقع العلمي في مؤسساتها الأكاديمية.
سأكون سعيدا أن أسمع منكم رأيا صريحا بشأن [illegible] التابع كما قدمتها في [illegible] في الكويت، وكما علمت أن [illegible] بعض جوانبها في كتيبنا عن البنيوية...
ولكني سأكون أسعد لو حظيت بلقائكم في تونس بعدما قريبا أو في المملكة بإذن الله.

ومع تحياتي





بسم الله الرحمن الرحيم

المملكة العربية السعودية

بأمر جلالة الملك المعظم

يمنح

الأستاذ منصور ابراهيم الحازمي

ميدالية الاستحقاق من الدرجة الأولى

رئيس الديوان الملكي

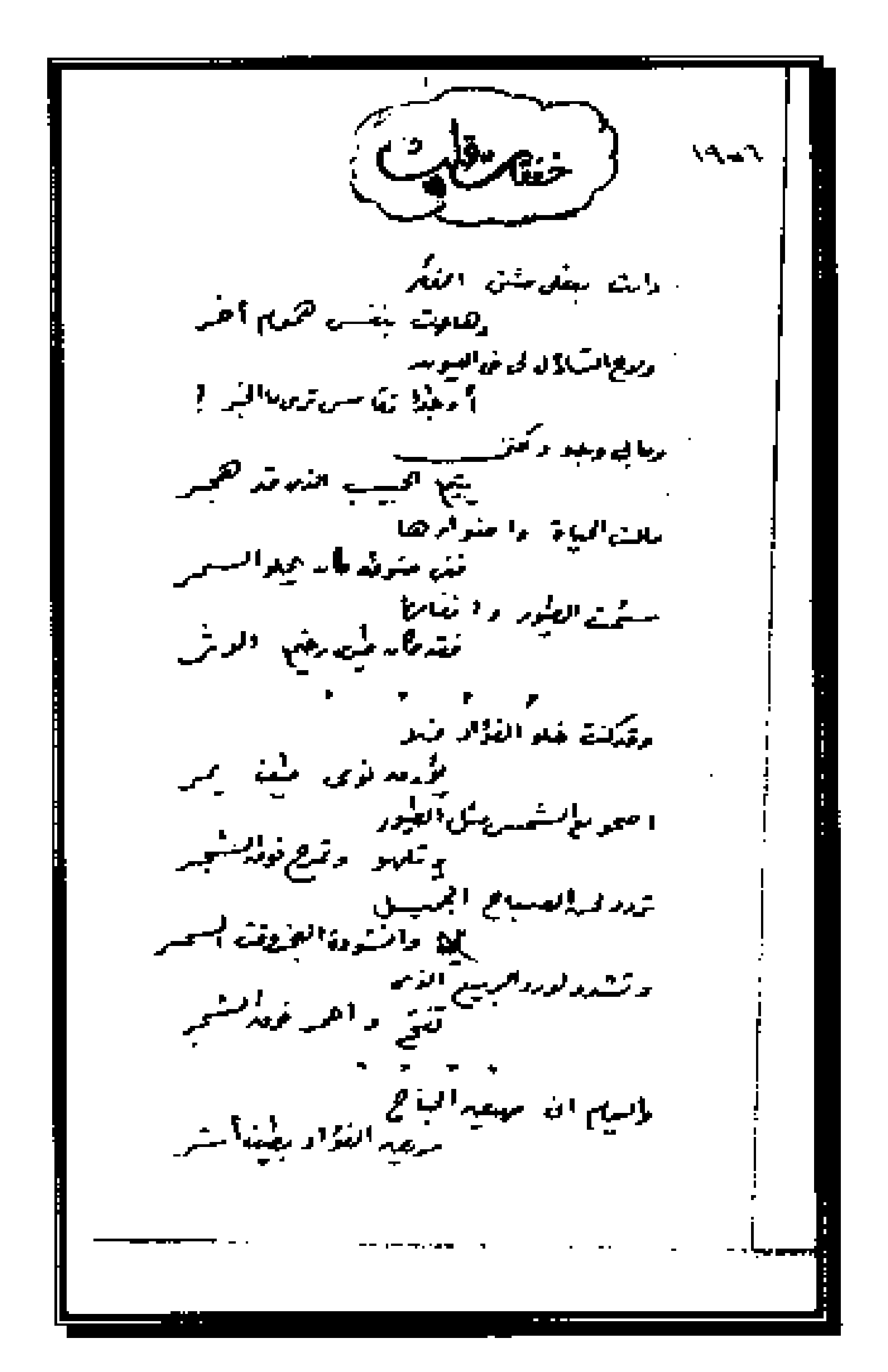
رئيس المراسم الملكية



جائزة الملك فيصل العالمية

للأدب العربي

والله ولي التوفيق .



١٩٠٦

خفقات قلب

دارت بعقلي [illegible] الفكر
وتعاودت بنفسي هموم أخر
[illegible]
[illegible]
ومالي وجد و[illegible]
[illegible] الحبيب الذي قد هجر
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

. . . .

[illegible] الفؤاد [illegible]
[illegible]
[illegible] الطيور
[illegible]
[illegible] الصباح الجميل
[illegible]
[illegible] الربيع [illegible]
[illegible]

. . . .

[illegible]
[illegible] الفؤاد [illegible]

يزداد شاعر منه اشتياقا
الى حبه [illegible]
وأمضي عند الشوق فأبدي
[illegible]
[illegible] الصدر حتى [illegible]
[illegible] أحسن من الورد [illegible]
وأرسل [illegible] الصدر
[illegible]
إذا ما [illegible] لها
[illegible]

* * * *

[illegible] ما [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

* * * *

جميعاً

وكم مرة شعب الطامعين ب

تصدى وأتاح الشر

أسير البلاد شعب الإباء

واقتراضه [illegible] جذر

فالرئيس يدعو الى أمة

ونشر عنها سحاب العجز

فما استطاع أعداؤه جميعاً

البلاد و[illegible] البشر

بأنه [illegible] تاله ف

[illegible] وعباقرة وبدائع

وكم [illegible] الحب [illegible]

[illegible]

ولقيت [illegible] والثانية البريع

[illegible] الحياة وبهجة العمر

ولكن كنت ذاك الذي

تحدثت لك [illegible] المعنى ؟

أحسن [illegible] شعلة

[illegible] ؟؟؟

[illegible]

ماذا جرى

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

صبا النجم

[illegible]

[illegible]

لماذا الشحوب ؟

لماذا الوجوم ؟

لماذا تقدمين في كل ليلة

لتمسح منه عروق الألم

لماذا تقيمين في كل عيد

لعل بها غيمة من هناك

تقبل في قبرك المستتر

لماذا تزورين قبر العزيز

لعل الربيع ... [illegible]

[illegible]

صبا النجم

لقد كنت

نعم قد رضيت عذاب السنين ..

أتذكر أننا كنا معاً
وأصبحنا صبايا
كم تدللنا
وكم قد ضحكنا
في ملاعبنا
كنا دمى
أتذكر أننا صرنا شباب
عرفنا الهوى
عرفنا العشق
عرفنا الهوى الطاهر الحميم
واكتشفنا أننا ... الورى
وطافت بنا عصور الحرمان
لنغسل بنور أعماقنا
عرفنا السهاد وعانينا الحرمان
إذا ما اجتمعنا ... الاشتياق
وفيها العلم
فيها الشمس
لماذا الهجر
لماذا الوجع
عندما تبدد أعز الذكرى
وقيم ... ؟؟؟

جمعة ٢٠/١١/١٩٨٩ . رسالة الى صديقة تزوج بأجنبية .

صديقي الوحيد
ظهره بالحب الحبيب
قرأة من بيت موضوعه
معتنة بعين
ومشت تعض بأجفنه
كرمة طويلة
رأية سه فلا
أمس السر
وتركته أشت
مرحبة الموسم لم تزل
تكون الهدى
تفوص تواجه تتنجوها
فتزيب الاشواق والوطن
وعمته مستطير
الصم النقط والمطر
كما شهمم بالقمر
لكن طارت بأجنحته
لذهو الكبت
كلام القديم حياتي

عند وضوح الصبح
فاشتدوا لعدوى
كي تقتل - [illegible]
لباب المطر والشدة تقدح
وعدوى كي تقتل -
يسر الوثاب والمشرك
يحيى الزايد بالت
وليتسل الدروب والشوكة
ودروب [illegible]
وحسب طول

وبينا [illegible] يا صديقه
في موجة السهد
[illegible] المعدوم فاقة
وتستهجي [illegible] الموت
[illegible] الحزين
[illegible]
[illegible] السوء
ودموع السبية
[illegible] بالعروبة
[illegible]
هيبة القلوب
[illegible] الدماء
[illegible] الحب

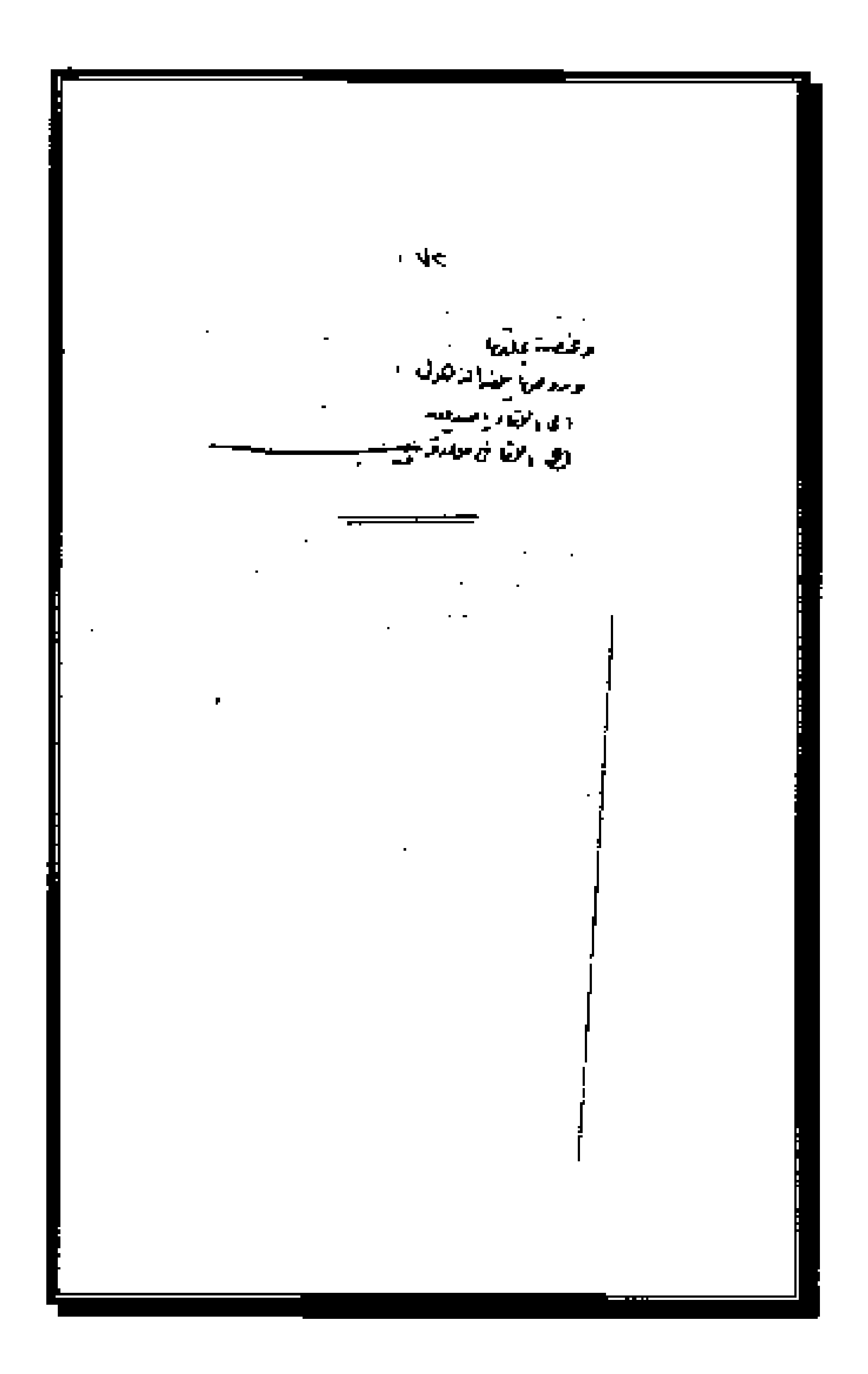
ومن [illegible] الطفولة [illegible]
[illegible] الذليل
[illegible]
[illegible] الذكرى
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
في [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

٧١

وعمر يا صديقي
تروح في الظلام
لتشبه الضياء
وتحتضن العاطلين المحرومين
تضمهم ضمًا
وتشكو الضباب والسأم
وتنزف العبرة
وتعد السنين
وتسكر ... وتسكر
المرارة والألم
وتوقد الفؤوس
وتسبح الزمان
وتشتم السنين

* * * *

صورة صديقة
إذا أرهقتك في مفاهيم البيع
فقد عرفت يا صديقي
لقد عرفت
فلم تزل تسأل ذوي الذئب
تسرقه السنة بدورة
وتركته الثورة بالنور
ولم تزل تنسانا المرء
تبحث بالرحمة
تعزف بالتدليل



٢٩

خداع *

تعالَ .. خدعتُ كثيرا

وأنتَ صغيرٌ ..

يمرُّ عليكَ خداعي ..

فقلتُ .. أخدعكَ

بعينِ [illegible]

[illegible] الليالي [illegible]

[illegible] أحلى [illegible]

[illegible] –

---

* [illegible] ١٩٦٩م

